COMITETUL DE STAT
PENTRU CULTURĂ ŞI ARTA

REVISTA MUZEELOR

3

ANUL V 1968

https://biblioteca-digitala.ro

UNIVERSITATEA DIN BUCUREŞTI
SEMINARUL DE ARHEOLOGIE
„VASILE PÂRVAN"
Nr. inv.: 2391
Cota.:

Fondul
LUCIAN ROŞU

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL MEMORIAL „GEORGE BACOVIA"
Str. George Bacovia, nr. 63

Muzeul cuprinde: foto-copii după manuscrisele poetului, obiecte personale, tablouri, busturi, cărți cu dedicații oferite poetului de către prietenii săi scriitori, și alte exponate. Program de funcționare: 1 aprilie — 31 oct. de la orele 10 — 20. Luni închis. 31 oct. — 1 aprilie între orele 10 — 13 și 17 — 20. Luni închis. Pentru vizitări în grup se primesc informații telefonice între orele 10 — 13. Telefon: 23.05.17.

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA MUZEELOR

APARE SUB ÎNGRIJIREA DIRECȚIEI MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR DIN C. S. C. A.
Redactor șef: LUCIAN ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția: str. Fundației nr. 4,
București, sectorul 1.
telefon 12.17.70, 12.21.95.
Administrația: str. Brezoianu nr. 23—25
telefon 14.67.99

https://biblioteca-digitala.ro

ANUL 1848 ÎN DOCUMENTE ARTISTICE

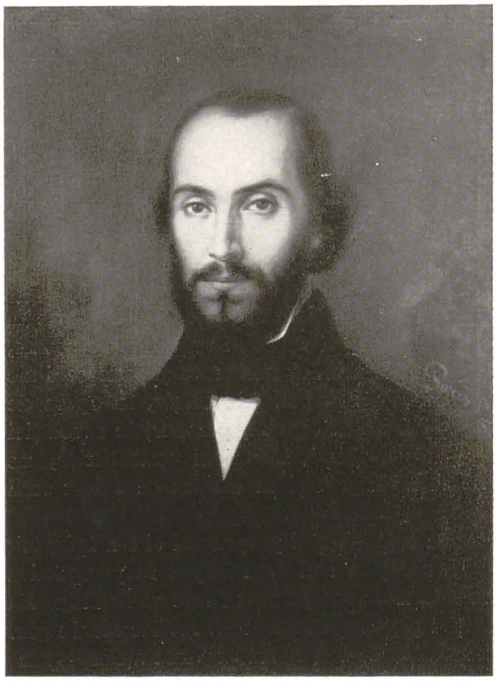
DAN BERINDEI

Eveniment de importanţă majoră în procesul formării României moderne, revoluţia de la 1848 şi-a găsit o vie reflectare în artele plastice. Evocatoare se ridică astăzi, în numeroase centre, monumente, statui, busturi şi tradiţionale troiţe amintitoare ale marilor momente şi îndeosebi ale personalităţilor dominante din epocă, conducători ai poporului român în revoluţie, în opera de făurire a statului său modern, unitar şi independent. Cu deosebită vigoare, personajele revoluţiei prind viaţă, apar de dincolo de veac *aşa cum au fost;* pictura epocii, îndeosebi portretistica, ne transmite mesajul evenimentelor revoluţionare, ne face să înţelegem şi să simţim ce a fost anul revoluţionar 1848.

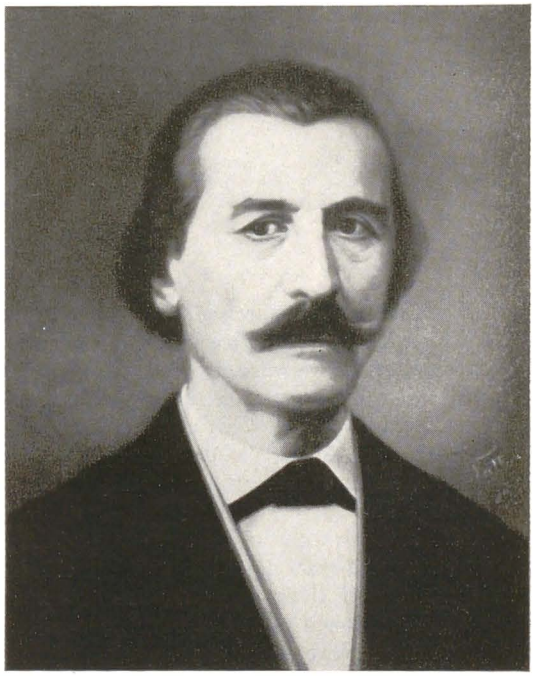
Reprimarea revoluţiei n-a reprezentat în fapt decît un episod, căci programul ei s-a înfăptuit biruitor, începînd chiar din zilele aparentei ei înfrîngeri, iar slujitorii ei s-au impus în perspectiva istoriei nu ca nişte învinşi ci, dimpotrivă, ca mari biruitori. De aceea, a fost firesc ca în România modernă şi neatîrnată să se dea întreaga cinstire revoluţiei şi conducătorilor ei. Aceste mari figuri paşoptiste erau iubite de mase şi înălţarea operelor sculpturale ce le-au fost dedicate au corespuns simţămintelor populare.

Sculptorul W. C. Hegel şi-a legat numele de statuia lui C. A. Rosetti aşezată în Bucureşti în piaţa cu acelaşi nume şi tot Hegel a fost autorul statuilor lui Mihail Kogălniceanu din Iaşi şi Piatra Neamţ şi al busturilor marelui luptător moldovean, din Galaţi, Dorohoi şi Bacău, cărora mai tîrziu, în 1936, avea să li se adauge statuia bucureşteană a lui Kogălniceanu datorită sculptorului Oscar Han. Hegel este, de asemenea, autorul monumentului dedicat eroismului pompierilor din Dealul Spirei şi grupului statuar al Goleştilor — Dinicu şi cei patru fii ai săi, fruntaşi paşoptişti — la Iaşi acelaşi artist fiind creatorul statuii lui Vasile Alecsandri, poetul revoluţionar. Sculptorul E. Ferrari a înălţat în centrul oraşului Bucureşti statuia lui Ion Eliade Rădulescu, figură oscilantă, dar care rămîne, totuşi, unul dintre principalii conducători ai revoluţiei. Dimitrie Bolintineanu are un bust în comuna natală — Bolintinul din Vale — operă a sculptorului C. K. Storck, iar Costache Negri unul la Tîrgu Ocna, lucrare a sculptorului Dimitriu-Bîrlad. Nicolae Bălcescu, figura dominantă a evenimentelor paşoptiste, care n-a fost însă socotit de liberali ca unul dintre întemeietorii partidului lor, nu s-a bucurat înainte de 1944 de cinstirea, atît de meritată, de a i se ridica un monument. În Cişmigiu, un bust al sculptorului Constantin Baraschi îl înfăţişează pe marele democrat revoluţionar, care-şi aşteaptă încă un adevărat monument statuar, pe măsura personalităţii şi a marilor sale merite faţă de patrie. Dintre fruntaşii revoluţionari transilvani un monument evocator al lui Avram Iancu, „craiul moţilor", se înalţă la Cîmpeni; busturi ale aceluiaşi conducător paşoptist au fost ridicate la Baia de Criş şi Ţebea, iar pe muntele Găina o troiţă evocă pe acelaşi Iancu. La Bistriţa un monument a fost consacrat lui Andrei Mureşeanu, altul, la Bocşa în curtea bisericii, lui Simion Bărnuţiu, în timp ce George Barijiu îşi are aşezat bustul — lucrare a sculptorului O. Späthe — în parcul Astra de la Sibiu. Un monument a fost înălţat la Bozovici de Oscar Han în amintirea lui Eftimie Murgu, conducătorul revoluţionar bănăţean şi aceluiaşi i-a dedicat un bust la Timişoara sculptorul Ladea. În sfîrşit, la Iosăşel (Gurahonţ) o troiţă aminteşte pe Ion Buteanu, iar la Albeşti un monument evocă moartea poetului Petöfi.

https://biblioteca-digitala.ro



Gh. M. Tattarescu – Portretul lui Nicolae Bălcescu



Gh. M. Tattarescu – Portretul generalului Magheru

Dacă sculpturile realizate în perioada post-revoluționară au îndeosebi un caracter de evocare și cinstire a memoriei unora dintre fruntașii pașoptiști, operele picturale, executate înainte, în timpul sau în perioada imediat următoare revoluției, de către artiști angrenați în evenimente, ei înșiși luptători pe baricadele revoluționare, au neîndoielnic o valoare mai mare, constituind izvoare vii ale epocii.

Pictînd sub influența romantismului, dar mai ales a neoclasicismului francez, manifestîndu-se îndeosebi ca portretiști, dar unii dintre ei și ca autori de compoziții, acești pictori revoluționari au izbutit să surprindă pe pînză cele două lumi, cea a feudalismului în destrămare — dar cramponîndu-se cu îndîrjire de vechile-i poziții —, și cea a luptătorilor pentru noua orînduire. Tînără generație de pictori autohtoni — ori autohtonizați ca Daniel Rosenthal — acești artiști sînt mai întîi de toate prezenți între luptătorii pentru progres, unii chiar fruntași ai revoluției — ca Negulici, cîrmuitor al județului Prahova — sau gata de eroică jertfire — ca Rosenthal, ucis în torturi de autoritățile habsburgice deoarece refuzase să divulge secretele ce le deținea. Cu cît dispreț condamna Negulici pe stăpînitorii de averi de atunci cînd scria: *„Cine este astăzi mai preferabil în țara noastră decît numai aceia care au bani? Ai bani, ai învățătură, ai slujbă, cu bani te poți face judecător, cîrmuitor, ba chiar și prinț, cu bani lucrurile negre le faci și zici că sînt albe, totul face banii"!* Unul dintre contemporanii săi, comentînd activitatea lui Negulici ca prefect revoluționar, arăta că el se făcuse remarcat *„prin blîndețea, onestitatea și patriotismul său luminat"*, în timp ce C. A. Rosetti exclama încă în 1845 referindu-se la Constantin Daniel Rosenthal: *„Este cu neputință a descrie cineva cîtă cinste și iubire cuprinde sufletul acestui om"*.

Dacă acești artiști s-au găsit în țările române, și au participat activ la revoluție, alții, care în acel timp erau departe, peste hotare, și-au adus de asemenea adeziunea la cauza revoluționară.

https://biblioteca-digitala.ro

Barbu Iscovescu – Avram Iancu

W. C. Hegel – C. A. Rosetti, (București)

Gheorghe Năstăseanu a luptat pe baricadele republicii romane, iar Tattarescu, urmărind de departe cu înfrigurare, evenimentele din patrie, scria unui prieten din țară: „*Eu cu cea mai vie nerăbdare caut totdeauna gazetele ca să văd fericitul rezultat*". „*Nu-ți pociu exprima bucuria sufletului meu* — răspundea el la 27 iulie 1848 prietenului său Ion Arcescu, cîrmuitorul de Romanați — *ce găsi în scrisoarea ta de astăzi pentru noile reforme ale iubitii noastre țări!*". Aceste simțăminte le-au păstrat artiștii patrioți fără șovăire și în perioada următoare evenimentelor pașoptiste. „*Într-o vreme* — scria unul dintre ei — *am pictat tablouri sentimentale și am crezut că aceasta este vocația mea. Mai tîrziu mi-am dat seama că revoluția . . . a intrat în sufletul meu și am început să am o înclinare pentru tablourile caracteristice, nu pot creia decît figuri de femei sau mame pentru a regenera secolul nostru, pentru a îndrepta corupția, figuri nobile, eroice și duioase în același timp*".

Operele militante ale acestor artiști reprezintă în ansamblu o frescă a epocii, impresionantă prin caracterul ei autentic, realist. Portretele expresive pe care ei le-au realizat au înfruntat vremea și au păstrat imaginea diferitelor tipuri, cei aflați de partea vechii orînduiri, ca boierul Cătuneanu — pictat de Rosenthal —, care, cîțiva ani înainte de revoluție nu înțelesese să părăsească vechile straie orientale, ele însile semn de aservire și totodată de îndîrjită cramponare de o lume ce se prăbușea, cei oscilanți ca Ioan Manu, portretizat de Negulici, în haine „nemțești", slujind regimul regulamentar dar cu unele șovăieli față de impetuoasa mișcare de eliberare socială și națională și, în sfîrșit, pleiada luptătorilor pentru progres, mulți dintre ei prieteni intimi ai artiștilor creatori. Gheorghe Magheru, Nicolae Golescu, mama sa, legendara Zinca Golescu, C. A. Rosetti, și Maria Rosetti — pe care o regăsim anonim și în cea mai de seamă compoziție a momentului — Cezar Bolliac, Dimitrie Bolintineanu, Cristian Tell, Elena Negri — „Steluța" lui Alecsandri — cîrmuitorul I. Arcescu, Al. Zane, sînt numai o parte dintre cei înfățișați în expresive portrete. Pictorul

https://biblioteca-digitala.ro

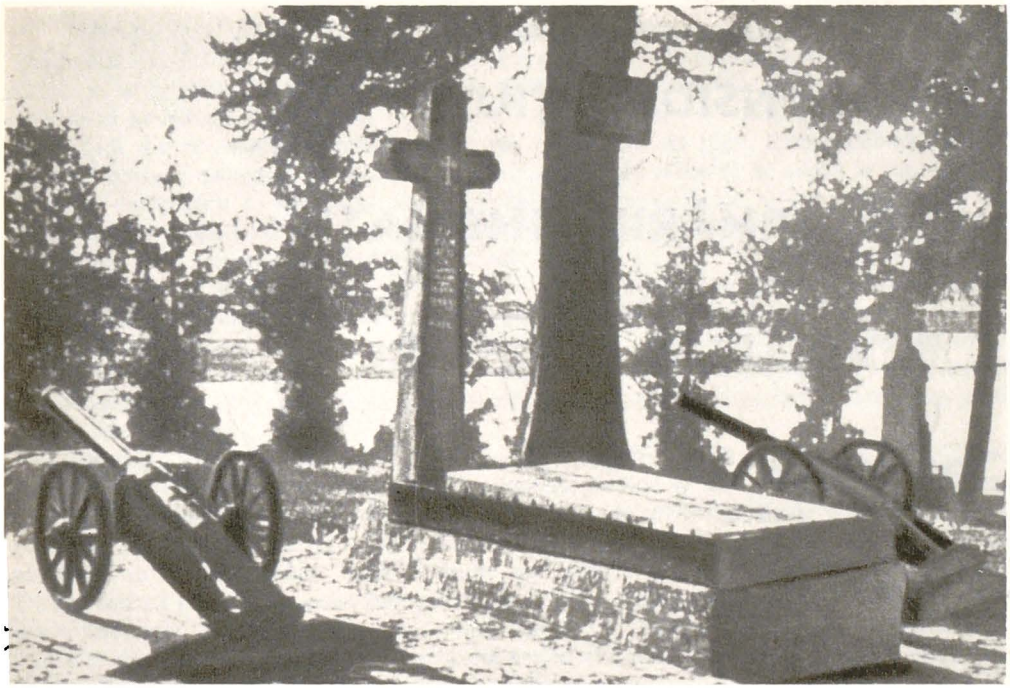
C. D. Rosenthal — România revoluționară

C. D. Rosenthal România rupîndu-și cătușele

Barbu Iscovescu a consacrat o serie întreagă de tablouri fruntașilor revoluționari transilvani. Avram Iancu, Nicolae Solomon, Simion Balint, Ioan Buteanu, Petre Dobra, Adam Balint — au fost astfel imortalizați în vremea revoluției prin penelul talentatului artist. Un loc deosebit îl ocupă în seria de portrete democratul revoluționar Nicolae Bălcescu, a cărui figură a atras atenția mai multora dintre artiștii contemporani lui, cel mai remarcabil portret rămînînd însă tot cel realizat de Tattarescu. Acestor lucrări li se adaugă autoportretele artiștilor sau portretele pe care ei și le-au realizat reciproc, înfățișîndu-se unii pe alții în viguroase trăsături, ca unii ce slujeau același ideal al revoluției și erau uniți în aceleași năzuinți comune. Această lume a luptătorilor pentru progres este înfățișată în preajma revoluției, în timpul ei și apoi, în exil. Impresionantă este în această privință lucrarea lui Rosenthal care reprezintă interiorul locuinței de exil de la Paris a amicului său C. A. Rosetti.

Deși prin excelență portretiști, unii dintre aceștia pictori au încercat să abordeze compoziții, în această privință trebuind reliefate îndeosebi reușitele lucrări ale lui Constantin Daniel Rosenthal. Prin compoziția sa *România rupîndu-și cătușele*, cunoscută și sub numele de *România la 1848*, *pe Cîmpia Libertății*, calificată de Jules Michelet ca fiind *„un tablou excelent, de o tinerețe, de un farmec de necrezut"*, Rosenthal a realizat o operă de răsunet în epocă, ceea ce a determinat Guvernul provizoriu s-o litografieze și s-o răspîndească. *România revoluționară*, cea de-a doua compoziție a artistului, lucrată în 1850, este o operă de maturitate, deplin finisată, și în care — utilizînd ca model pe Maria C. A. Rosetti, înfățișată în costum național —, artistul a reușit să prindă pe pînză însăși întruchiparea revoluției și totodată a patriei sale adoptive. Tabloul impresionează și astăzi cu aceeași tărie ca și în momentul compunerii sale și el reprezintă o sinteză a ceea ce această generație de pictori revoluționari a putut realiza.

https://biblioteca-digitala.ro



Mormîntul lui Avram Iancu

Prin monumente sculpturale și prin tablourile evocatoare consacrate evenimentelor pașoptiste de artiștii epocii noastre, dar mai ales prin viguroasa operă a pictorilor revoluționari, momentul 1848 păstrează actualitate și autenticitate, impresionează și se impune atenției, continuă a fi prezent, viu, impresionant. Prin intermediul artei plastice, anul 1848 ne transmite mesajul luptei și înfăptuirilor sale, ni se oferă vibrant și ardent în complexa sa înfățișare și cu deosebita însemnătate pe care a avut-o în procesul renașterii naționale a poporului român.

РЕЗЮМЕ

Автор статьи синтетически представляет отображение румынской революции 1848 года в художественных произведениях — статуи и картины, находящиеся в различных местах и музеях страны. Автор перечисляет имена руководителей движения 1848 года за социальное и национальное освобождение.

RESUMÉ

Dans cet article, l'auteur présente d'une manière concise les œuvres d'art plastique — monuments et toiles, se trouvant dans différentes localités et musées roumains, et qui reflètent la révolution roumaine de 1848. En même temps, l'auteur évoque les grandes personnalités des dirigeants du mouvement de libération sociale et nationale de 1848.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA CONSIDERAȚIUNI PRIVIND URMĂRILE IMEDIATE ALE REVOLUȚIEI DIN 1848 ÎN OLTENIA

ILEANA PETRESCU

În septembrie 1848, revoluția din Țara Românească, punctul cel mai înaintat spre răsărit al luptei revoluționare europene, era înăbușită prin intervenția armatelor contrarevoluționare străine, începutul făcîndu-l trupele turcești, cărora după cîteva zile numai le-a urmat și armata trimisă de țarul Nicolae I.

În cele ce vor urma, ne-am propus să comunicăm cîteva date — în majoritate inedite —, din documente de arhivă, privind prezența trupelor străine pe pămîntul Olteniei, din septembrie 1848 pînă spre sfîrșitul anului 1849.

Încă de la început trebuie să considerăm că aducerea unor puternice efective armate rusești și turcești în Mica Valahie era impusă pe de o parte de intensitatea cu care se manifestase spiritul revoluționar în această parte a țării, unde se organizase de către Gh. Magheru, rezistența armată iar pe de altă parte de faptul că, în Oltenia, Țara Românească avea o graniță întinsă cu Ungaria, ultimul focar al revoluției europene.

Încă de la 25 septembrie, în Oltenia, au pătruns două divizii turcești trimise de Fuad Efendi: una sub conducerea lui Ismail Pașa [1], venind de la București spre Rm. Vîlcea, iar cealaltă comandată de Husein Pașa, de la Vidin. După trecerea prin Calafat, această divizie evaluată la 10 000 ostași a intrat în Craiova la 1 octombrie 1848 [2]. Acestora li se adaugă, după înăbușirea revoluției ungare, alte trupe turcești, care au rămas în Țara Românească în timpul iernii 1849—1850: 4 batalioane, 4 escadroane și o baterie în Craiova, un escadron în Cerneți și altul în Calafat [3].

Armatele rusești, *„pentru mai bună priveghere în partea munților unde cu îndemînare s-ar putea ascunde cugetătorii de rele"*, au fost repartizate pe teritoriul Țării Românești în trei părți: una, de la Dunăre la Olt, comandată de generalul Gasford, ajutat de un stab ofițer, alta de la Olt la Buzău, iar cea de-a treia de la Buzău pînă la hotarul Moldovei [4].

[1] *Anul 1848 în Principatele Române*, vol. IV, p. 474 (Pe viitor Anul 1848).
[2] Arhivele Statului Craiova, Prefectura jud. Dolj, dos. 82 (partea I) 1848, f. 5, și dos. 49/1848, f. 195.
[3] Ibidem, dos. 36/1849, f. 613.
[4] Ibidem, dos. 74/1848, f. 275.

https://biblioteca-digitala.ro

Documentele semnalează în Oltenia prezența în 1848 a unui polc de cavalerie și pihotă, a batalionului al III-lea din polcul de egheri și a corpului 5 de infanterie al lui Lüders, iar în anul următor, a brigăzii I împărțită în orașele Craiova, Caracal, Rm. Vîlcea și Slatina, la Craiova aflîndu-se în același timp bateria ușoară nr. 7 și două sotnii de cazaci din polcul 48 [5].

Încă din momentul anunțării venirii lor cîrmuirilor de plăși, Departamentul din Lăuntru cerea în termeni categorici ca cea mai mică mișcare de răzvrătire să fie adusă la cunoștința comandantului rus pentru ca acesta să dispună intervenția armată [6]. La 31 octombrie 1848, generalul Gasford, adresîndu-se cîrmuitorului județului Dolj pentru a-și anunța venirea ca să *„restabilească desființarea prin trecuta turburare obștească orînduială și liniște și să sprijine legitimele dregătorii"*, pretindea între altele ca la fiecare șapte zile să i se raporteze despre liniștea județului, despre orice neorînduială ca nesupunerea clăcașilor și a țiganilor față de proprietari. I se punea în vedere cîrmuitorului că atît *„neîntrebuințarea puterii cît și abuzul puterii se pedepsește"* [7]. În egală măsură comandantul rus voia să se asigure de o rapidă și eficace reprimare a oricărei stări revoluționare ca și de îndepărtarea oricăror abuzuri din partea administrației sau proprietarilor români care ar fi putut genera noi tulburări.

Printre primele măsuri luate de comandanții oștirilor turcești și rusești a fost dezarmarea tuturor locuitorilor țării, cerută expres de puterile străine și difuzată deîndată de Căimăcămie, de Departamentul din Lăuntru, de cîrmuirile de județe și subcîrmuirile de plăși. După dezarmarea soldaților români din Craiova la 10 octombrie 1848 de către Mehmed Pașa [8], turcii nu s-au mai amestecat în această acțiune, ca și în multe alte direcții, lăsînd mînă liberă comandantului rus. De aici înainte prezența trupelor otomane a fost folosită, izolat, numai pentru liniștirea unora dintre satele răsculate. Generalul Gasford s-a comportat ca un adevărat guvernator, dispunînd nu numai folosirea trupelor sale pentru reprimarea oricărei nesupuneri, dar hotărînd și probleme de ordin intern, de la chestiuni sociale pînă la cele administrative.

Comisiile înființate la 26 octombrie 1848 pentru dezarmarea locuitorilor erau alcătuite dintr-un ofițer rus, un ofițer din partea miliției pămînțenești și cîrmuitorul sau vreo altă persoană dintre cei mai însemnați boieri județeni. Ofițerul rus avea funcția de comisar, supraveghea activitatea comisiei, primea și păstra sub pază rusească armele luate de la locuitori [9]. Celor care ar fi fost găsiți cu arme după data de 1 decembrie li se confiscau puștile și pistoalele fiind pasibili — prima dată — de un șireaf (amendă, n.n.) de 500 lei sau închisoare 15 zile, a doua oară, un șireaf de 1 000 lei sau închisoare 30 zile lar pentru a treia oară, cu izgonirea din țară. Publicațiile au întîrziat și de aceea Gasford a amînat termenul de depunerea armelor pentru 16 decembrie [10]. La Craiova, comisia nu luase încă ființă la 12 noiembrie din lipsa unui ofițer cerut cu insistență comandantului polcului 1 din oștirea românească, dar curînd după aceea ea trebuie să fi intrat în lucrare, deoarece Gasford înștiințat de maiorul Trofimovici, fostul șef ostășesc al orașului Tg. Jiu și membru al comisiei dezarmării din Craiova — consemna la 11 februarie 1849 încetarea lucrărilor acestei comisii la 15 decembrie 1848 [11].

La 3 noiembrie 1848 Gasford a orînduit în județul Vîlcea pe căpitanul Denisov din polcul Moblischi de egheri ca, preluînd comanda a doua roate, să strîngă armele de la locuitorii județului în calitate de comisar [12].

Dar, în ciuda amenințărilor din adresele lui Gasford și din poruncile Departamentului din Lăuntru, numărul armelor strînse a fost neînsemnat, iar cele mai multe dintre ele au fost predate autorităților deteriorate, „cu oțelele sfărîmate, fără oțele, numai țevile, etc.", fapt menționat în rapoartele subcîrmuirilor [13].

---

[5] Ibidem, dos. 82 (partea I) 1848, f. 66 și dos. 84/1849, f. 4.
[6] Ibidem, dos. 74/1848, f. 275.
[7] Ibidem, dos. 49/1848, f. 235.
[8] Anul 1848, vol. V, p. 87.
[9] Arhivele Statului Rm. Vîlcea, 1848, f. 23, 24.
[10] Arh. St. Craiova, Prefectura jud. Dolj, dos. 77/1848, f. 245, 250 și 278.
[11] Ibidem, dos. 11/ 1849, f. 59, 63.
[12] Arh. St. Rm. Vîlcea, Prefectura jud. Vîlcea, inv. 707/1848, f. 23, 24.
[13] Ileana Petrescu, *Sprijinirea revoluției de la 1848 de masele populare din județul Dolj*, în „Revista Arhivelor", nr. 2/1964, p. 147.

https://biblioteca-digitala.ro

Concomitent cu dezarmarea, de la 21 octombrie 1848 la 12 martie 1849, au fost arestați toți cei bănuiți că ar fi participat la revoluție. Numele lor, faptele pentru care au fost acuzați și pedepsele suferite sînt cunoscute din publicarea arhivei comisiei alcătuită pentru cercetarea celor amestecați în fapte revoluționare de Mihail Regleanu și din articolul Corneliei Bodea „Figuri puțin cunoscute din revoluția de la 1848" în Studii, nr. 2/1960, p. 133.

Gasford s-a interesat îndeaproape de prinderea revoluționarilor din Oltenia și — sub directa lui supraveghere — cei arestați au fost înaintați sub pază sporită generalului maior Danilovschi, comandantul orașului București. Deși inițial căimăcămia hotărîse înființarea în fiecare județ a unei comisii alcătuită din cîrmuitorul județului, președintele tribunalului și magistratul orășenesc cu scopul de a-i descoperi pe revoluționari, Gasford a cerut la 1 decembrie 1848 ca din *„comisia întocmită în orașul Craiova pentru judecata fețelor ce au luat parte la trecuta turburare a norodului"* să facă parte și un ofițer rus, ca membru și anume *„știabul căpitan Cațnaceev din polcul de egheri"* [14]. După o lună de zile, nemulțumit de întîrzierea lucrărilor comisiei, el cerea cîrmuitorului județului Dolj: *„să lucrați cu grăbnicie mare"*, înlocuind imediat pe membrii care ar fi lipsit [15].

Pentru o izolare desăvîrșită a arestaților de la Văcărești, în decembrie 1848, Danilovschi — la porunca generalului Lüders și a generalului Duhamel — a interzis ca cei închiși să fie vizitați de rudele lor [16]. Măsurile polițienești au continuat și în cursul anului 1849 ; Gasford a pretins — prin repetate adrese — cîrmuitorilor de județe *„privigherea prin taină și pe față"* prin subcîrmuitorii plășilor, căpitanii de poște, proprietari, arendași, stareți și egumeni din mănăstiri, pîrcălabi, vătășei, proprietari de hanuri și cîrciumi a tuturor *„oamenilor cu gînduri rele și propagandiști care voiesc să răscoale norodul"* [17].

Dar, dacă revoluția a putut fi curînd înfrîntă în orașe, la sate frămîntările au continuat încă luni de zile. Laolaltă cu țăranii din toată Țara Românească, cei de pe linia Dunării, din plășile Balta și Cîmpul, au dovedit atîta dîrzenie și credință față de ideile revoluției încît din primele zile, comandanții oștirilor contrarevoluționare străine au trecut la măsuri represive hotărîte, cerute de altfel și de subcîrmuitorii plășilor deveniți neputincioși în fața răzvrătirii maselor țărănești. Astfel, la 13 octombrie 1848, Omer Pașa a trimis un grup special de ofițeri turci în Oltenia, care, îndată după sosirea lor la Craiova, s-au înfățișat lui Mehmed Pașa și, de comun acord cu cîrmuitorul județului Dolj, au fost repartizați prin sate. Fiecărui ofițer i s-a atașat un escadron de cavalerie, împărțit în detașamente; fiecare detașament, comandat de un caporal, urma să aibă în răspunderea sa trei sau patru sate. Rolul acestor trupe era nu numai să forțeze liniștirea satelor, dar și să oblige pe țărani să se întoarcă la munca proprietății pe care o părăsiseră [18]. Județele Dolj, Mehedinți și Romanați, adică tocmai acelea unde țăranii se alăturaseră în mai mare măsură cauzei revoluționare, erau cele fixate încă de la începutul lunii octombrie de Fuad Efendi pentru trimiterea de trupe, ceea ce atestă că adevăratul rost al acestei acțiuni era înăbușirea spiritului revoluționar la sate, iar lucrarea pămîntului trebuia să însemne o justificare pentru a nu se dezvălui adevărul.

În ciuda asupririi, a măsurilor luate împotriva luptei lor, țăranii au întreprins acțiuni deosebit de curajoase: oprirea ștafetelor trimise de pașa Vidinului [19], omorîrea soldaților turci care atacau pichetele [20], a cazacilor trimiși să astîmpere satele etc. Împotrivirea lor a atras pedepse exemplare, îndeosebi după ce turcii au cedat în mod tacit puterea rușilor. Un caz tipic îl constituie locuitorii din satele Galicea, Moțăței, Calafat, Maglavit și Poiana, învinuiți inițial de tăierea pădurii de pe moșia Galicea. Ei s-au împotrivit căprarului venit să aresteze pe vinovați și, dovediți *„eczaltați"* de către oberofițerul Ciurbacov, comandantul sotniei de 50 de cazaci din polcul 48 și de cinovnicul G. Rodovici, au fost prinși 33 țărani. Aduși în fața consătenilor, au fost bătuți la spate, iar alți patru

---

[14] Arh. St. Craiova, Prefectura jud. Dolj, dos. 74/1848, f. 358.
[15] Ibidem, f. 407, 410.
[16] *Anul 1848*, vol. V, p. 595—596.
[17] Arh. St. Craiova, Prefectura jud. Dolj, dos. 37/1849, f. 5, 184, și Arh. St. Caracal, Subcîrmuirea plășii Balta, dos. 117/1849, f. 37 (verso).
[18] Arh. St. Craiova, Prefectura jud. Dolj, dos. 82 (partea a II-a) 1848.
[19] *Anul 1848*, vol. V, p. 59.
[20] Ibidem, p. 417.

https://biblioteca-digitala.ro

țărani considerați capii mișcării s-au trimis Cîrmuirii Dolj. Sub teroare, satele Galicea, Calafat, Poiana, Cetatea, Ulmu, Comani și Maglavit au fost silite să dea chezășie de supunere și de plata lemnelor tăiate din pădure. Răzvrătirea trebuie să fi fost de mari proporții de vreme ce, la interval de 14 zile de la pedepsirea satelor, Gasford hotăra menținerea sotniei de cazaci pe acele locuri, luînd în același timp măsuri ca esaulul Leonov de la Craiova să ceară în ajutor infanterie turcească lui Mehmed Pașa [21].

Un alt aspect care trebuie luat în considerație este situația economică a Olteniei în perioada de care ne ocupăm. Seceta, invazia lăcustelor și pămîntul rămas nelucrat pe cele mai multe moșii, ca urmare a refuzului țăranilor de a mai presta muncă în folosul proprietății, au provocat o reducere considerabilă a resurselor de hrană. Situația a devenit cu atît mai gravă în momentul cînd a trebuit să se asigure hrana și pentru trupele rusești și turcești. Numai pînă la 1 noiembrie 1848, s-au strîns, de exemplu, în județul Dolj 104 337 ocale făină, 4 458 ocale bulgur, 12 391 ocale carne, 2 652 ocale sare, 108 ocale piper, 389 vedre rachiu și spirt, 455 ocale oțet, 80 198 ocale orz și ovăz și 85 155 ocale porumb [22]. Ca să poată face față obligațiilor ce-i reveneau, sfatul orășenesc din Craiova a împrumutat sume mari de bani de la casa Cîrmuirii Dolj, de unde a ridicat numai în răstimpul de la 2—5 noiembrie 1848, 1 600 galbeni împărătești [23]. Generalul Lüders dispunea de magaziile de rezervă care au fost destinate aprovizionării trupelor rusești, astfel încît zeci de sate s-au văzut lipsite din cauzele sus arătate, chiar și de porumb de semănat, printre ele figurînd Valea Seacă, Golumbu, Căprenii de Jos, Ciorari, Mierea Birnicii, Vladimiru, Martinu etc. [24].

Totodată locuitorii erau obligați să efectueze transporturi în folosul armatelor străine, pe seama celor șase zile legiuite pentru drumuri. În realitate însă cerințele întreceau posibilitatea folosirii numai celor șase zile, nefiind scutiți de corvoadă nici coordonașii, nici lucrătorii de la Ocnele Mari, fapt pentru care au amenințat cămărășia că dacă nu se vor lua măsuri imediate *„să nu mai nădăjduiască ocna slujbă de la ei, căci sînt siliți a-și năpusti casele și a fugi pe la munți și care pă unde or putea“* [25].

Pentru asigurarea transportului în bune condiții, Gasford a cerut administrației repararea șoselelor pînă la Orșova, Slatina și Rîmnic, a podului de peste Olteț de la Balș, iar în vederea cartiruirii trupelor sale, și în 1849 și a trupelor austriace care se scurgeau dinspre Rm. Vîlcea spre Orșova, el a pretins repararea cazărmilor din Craiova, *„liberarea unui important număr de încăperi, sporirea numărului cuptoarelor de pîine și să se pună la dispoziția comandanților de unități meșteșuguri de toate felurile“* [26].

Pe lîngă frecventele proteste ale locuitorilor, chiar și administrația a trebuit să recunoască situația grea în care au ajuns aceștia și să ceară măsuri pentru îmbunătățirea ei. Astfel cîrmuitorul județului Mehedinți arăta la 27 august 1849, că *„oricîte oștiri împărătești otomane, rusești, austriace și din refugiații unguri* (prizonieri, n.n.) *s-au înturnat în acest județ și au ieșit dintrînsul, drumul și popasul au fost tot prin plasa Blahnița, încît satele Gvardinița, Rogova și Broscari s-au dărăpănat și s-au desperat cu totul cu strîmtorările ce au cercat și cu bătăile ce de multe ori au suferit locuitorii pentru cele trebuincioase în grabă de conăcire“*. Administrația cerea ca oștirile să fie îndreptate pe drumul de la Strehaia *„spre a putea satele de sus să mai guste odihna“* [27].

Revoluționarii fugiți peste graniță considerau într-unul din articolele publicate la 1 aprilie 1849 în ziarul „Expatriatul“ că *„Patru armii sînt astăzi în biața țară: turcească, rusească, austriacă și română . . . Cum o fi ducînd-o biața țară cu atîta greutate pe spinarea ei, Românul geme astăzi sub baionetele a trei împărății ce pare că și-ar fi dat mîna ca să-l strivească și subt cumplitul bici al ciocoilor care este și mai greu decît toate greutățile lumii“* [28].

Revoluția înăbușită, urmată de atîtea suferințe pentru poporul român, a plămădit viitoarele schimbări care au dus la unire și la independență.

---

[21] Arh. St. Craiova, Prefectura jud. Dolj, dos. 37/1849, p. 69,78, 124, 146.
[22] Ibidem, dos. 82 (partea a II-a)/1848, nenumerotat.
[23] Ibidem, dos. 22/1848, f. 444, 456.
[24] Ibidem, dos. 58/1849, f. 29, 54, 59, 60, 61, 63, 65 etc.
[25] Arh. St. Rm. Vîlcea, Prefectura jud. Vîlcea inv. 682/848, f. 13.
[26] Arh. St. Craiova, Prefectura jud. Dolj, dos. 84/1849, nenumerotat.
[27] Ibidem, dos. 36/1849, f. 587.
[28] *Anul 1848* . . . vol. VI, p. 172, 173.

https://biblioteca-digitala.ro

580 DE ANI DE LA FUNDAREA MĂNĂSTIRII COZIA

M. DAVIDESCU

La 31 ianuarie 1968 s-au împlinit 550 de ani de la moartea lui Mircea cel Bătrîn, strălucit conducător al luptei poporului român pentru apărarea independenţei, iar la 18 mai s-au împlinit 580 de ani de la sfinţirea Coziei, ctitorie a sa. Aşezată la poalele muntelui Cozia, pe malul drept al Oltului, bătrîna şi frumoasa mănăstire se numără printre cele mai vechi monumente din Ţara Românească, păstrînd elemente originale de construcţie. Clădită de ctitorul ei — voievodul Mircea cel Bătrîn — într-un loc în care accesul nu era posibil dinspre nord şi vest, decît cu riscuri şi dificultate, apărată la est de apele repezi ale Oltului, Cozia a răzbătut prin vitregiile vremurilor de-a lungul a mai bine de cinci veacuri de existenţă.

În legătură cu existenţa Coziei au fost pînă nu demult unele confuzii. S-a crezut că Mircea cel Bătrîn a zidit două mănăstiri, una la Cozia şi alta la Călimăneşti. Confuzia pornea de la faptul că la 20 mai 1388, cancelaria domnească emitea două documente. Într-unul se aminteşte că „ . . . *am binevoit domnia mea să ridic din temelie o mănăstire în numele Sfîntei . . . Troiţe . . . la locul numit Nucet, adică Cozia*", iar în celălalt se afirmă că a ridicat„ . . . *din temelie o mănăstire cu numele Sfintei . . . Troiţe la locul numit Călimăneşti pe Olt*". Cu toate acestea nu poate fi vorba decît de acelaşi lăcaş deoarece şi într-un document şi în celălalt este menţionat satul Călimăneşti, iar hramul este acelaşi. Controverse au existat şi în ceea ce priveşte data zidirii. Izvoarele istorice consemnează ştiri diferite şi chiar în cuprinsul celor două inscripţii de la biserica mare a Coziei anii nu concordă între ei. Prima dată din textul pisaniei scrisă pe piatră, ce se găseşte deasupra uşii, indică văleatul 6809 adică 1300, ceea ce este cu totul greşit. În inscripţia zugrăvită în pronaos apare însă data 6894 (1385—1386) anterioară momentului suirii pe tron a lui Mircea cel Bătrîn, fapt petrecut abia în toamna anului 1386. Data aceasta, scrisă printr-o copiere greşită a celei vechi, cu ocazia refacerii picturii în 1704—1705, este totuşi mai aproape de adevăr.

Într-unul din primele documente referitoare la Cozia (cel din 20 mai 1388), în care Mircea cel Bătrîn întărea mănăstirii diferite posesiuni, se află citate şi daniile făcute mai înainte de tatăl său Radu I Voievod. Pornind de la această informaţie, cercetătorii din trecut au apreciat că începutul lăcaşului de la Cozia trebuie pus în legătură cu domnia lui Radu I, Mircea cel Bătrîn refăcînd doar un edificiu mai vechi. Cercetări recente au stabilit însă că daniile lui Radu I, citate în documentul din 1388, fuseseră acordate de fapt altei mănăstiri, numită Cotmeana, clădită înaintea Coziei. Faptul că ele figurează în actul emis de cancelaria lui Mircea cel Bătrîn, se explică prin hotărîrea voievodului, consemnată în acest document, de a trece mănăstirea Cotmeana sub ascultarea Coziei. Pe baza acestei noi interpretări a izvoarelor istorice s-a putut stabili că mănăstirea Cozia începuse să funcţioneze ca instituţie religioasă cu puţin înainte de data documentului amintit, respectiv 20 mai 1388, sau mai precis la 18 mai din anul acela cînd a căzut sărbătoarea Sfintei Treimi, al cărei hram îl poartă biserica mare a lăcaşului.

De aceea se poate spune că începerea zidirii mănăstirii Cozia s-a făcut în primăvara anului 1387, iar sfinţirea ei la 18 mai 1388. Lucrările au fost definitivate probabil în 1391, cînd a fost isprăvită zugrăvirea bisericii. Data „6894" corespunzătoare anului 1386, repictată pe peretele de est al pronaosului, nu este exactă.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Ca și alte lăcașuri, Cozia poseda un întins domeniu feudal. La sfîrșitul secolului al XV-lea mănăstirea stăpînea peste 25 de sate. Datorită numeroaselor danii și scutiri acordate de domnie, egumenii mănăstirii dispuneau de averi importante. Este semnificativ faptul, menționat într-un document din 16 septembrie 1601, că pentru a-și susține campaniile, Mihai Viteazul s-a împrumutat de la Cozia cu 22 000 aspri și cu „*plumbul foarte mult*". Numărîndu-se printre cele mai de seamă monumente din țară, mănăstirea Cozia a fost inclusă în 1639, în hrisovul dat de Matei Basarab voievod, în rîndul lăcașurilor care nu puteau fi închinate la alte mănăstiri de peste hotare.

De-a lungul veacurilor, Cozia a fost martora multor evenimente. Ea a jucat un rol important în timpul mișcării revoluționare din 1821, cînd detașamentele de panduri ale lui Tudor Vladimirescu au ocupat o serie de mănăstiri întărite din Oltenia, printre care și Cozia, pentru a-și crea puncte de sprijin în cazul unor operațiuni în zona muntoasă. Cînd armata turcească a trecut Dunărea pentru a înăbuși mișcarea, el a hotărît ca Divanul țării să se stabilească la Cozia. După asasinarea lui Tudor Vladimirescu și înfrîngerea de la Drăgășani eteriștii au mai rezistat totuși în cîteva puncte fortificate din Oltenia. În urma acestor evenimente, mănăstirea a avut mult de suferit. După cum amintește o catagrafie din 1823, o bună parte din construcțiile lăcașului au fost incendiate. Grigore Alexandrescu, care a vizitat Cozia în anul 1842, vorbește de starea rea în care se afla mănăstirea.

Odinioară, incinta mănăstirii Cozia era protejată de ziduri puternice, clădite din piatră și sprijinite de contraforturi, care puneau la adăpost, în caz de primejdie, biserica, chiliile și celelalte anexe gospodărești. În colțurile incintei se înălțau turnuri de apărare. Astăzi mare parte din aceste ziduri nu se mai păstrează, iar acolo unde totuși există au fost înglobate în construcțiile ce încadrează biserica principală. Crenelele au fost transformate în ferestre ale chiliilor și locuințelor și numai la o examinare atentă se mai pot observa locurile și forma lor.

Biserica mare a mănăstirii Cozia este un tricoc, cu pronaosul aproape pătrat, acoperit cu o boltă semicilindrică așezată în lungime pe axul bisericii. Naosul, destul de spațios, este dreptunghiular și prezintă o absidă la răsărit și alte două pe laturile de nord și sud. Bolta, semicilindrică susține în partea centrală o turlă așezată pe o bază pătrată, sprijinită pe patru arce în consolă, prin intermediul pandantivilor. Între cilindrul tamburului și pandantivi, constructorii au introdus un inel tronconic. Folosirea acestui procedeu a permis reducerea diametrului turlei dînd edificiului mai multă rezistență, fără a implica micșorarea spațiului încăperii. Asigurînd o mai bună stabilitate bolților, noua soluție arhitectonică accentuează în același timp suplețea respectivei părți a construcției. În grosimea pereților laterali ai naosului, meșterii au zidit cîte două perechi de firide situate spre est și vest pentru a mări interiorul încăperii. Soluțiile folosite la zidirea bisericii mari a mănăstirii Cozia sînt puternic reliefate de întreaga arhitectură exterioară a monumentului.

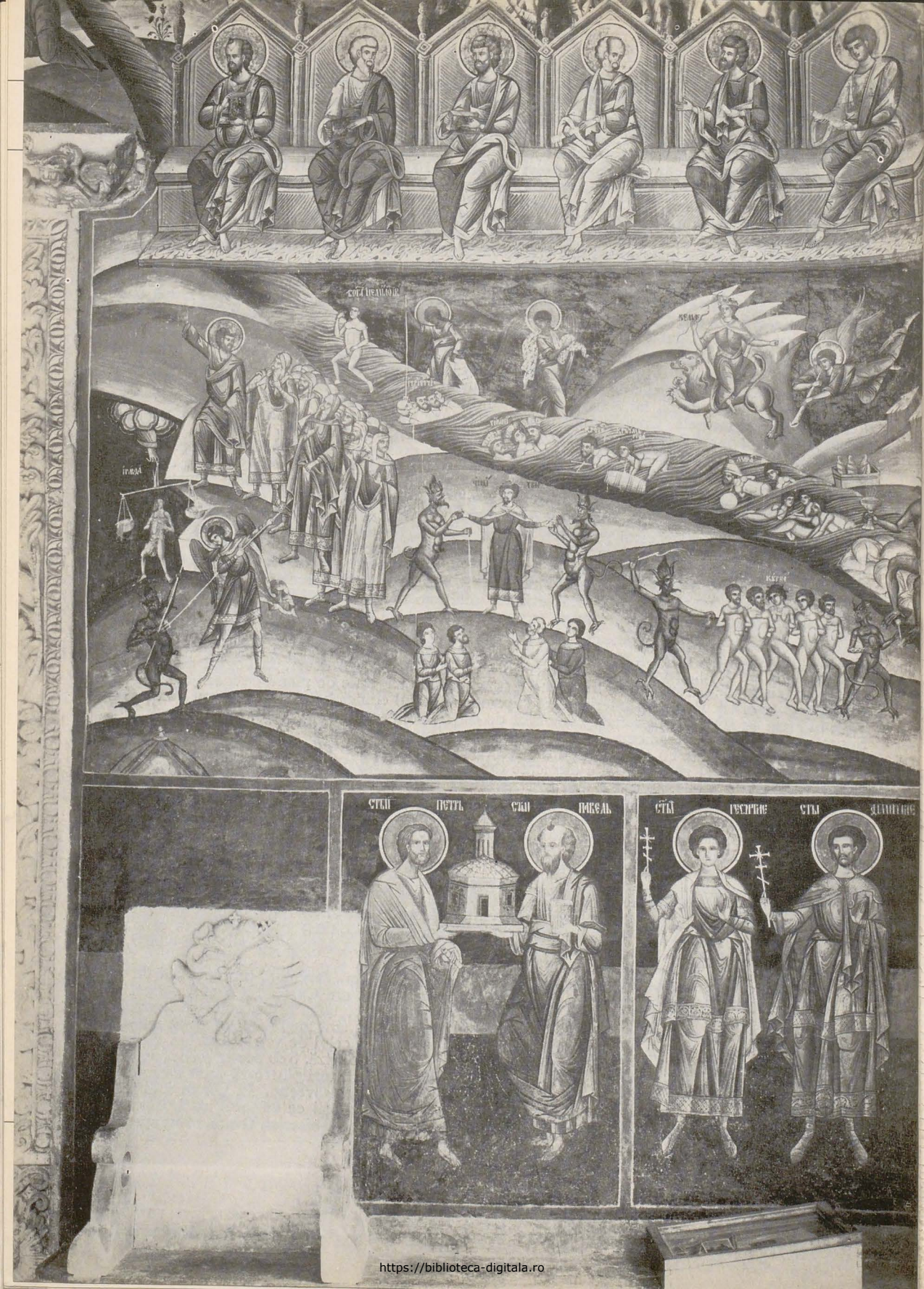
Fațadele, din a căror construcție se desprind într-o alternanță armonioasă straturile de piatră de talie între care sînt dispuse șiruri de cîte trei rînduri de cărămizi, oferă un plăcut joc de culoare și lumină în alb-roșu. Efectele acestui bicromatism nu estompează decorația bogată existentă în cele trei registre ale paramentului împărțite distinct prin două brîie de piatră ce înconjoară pereții exteriori ai bisericii. Registrul inferior care cuprinde și soclul edificiului nu prezintă un decor deosebit în afară de acela al alternanței rîndurilor de cărămidă aparentă și al fâșiilor de piatră șlefuită. Suprafața mediană a paramentului cuprinde ca elemente deosebite de podoabă ancadramentele ferestrelor, ornamentate cu sculpturi cu motive vegetale, împletituri de linii și altele, mărginite de coloane mici cu fusul răsucit și alte elemente decorative stilizînd păsări și cîte un vultur cu două capete în mijlocul ramei. Ferestrele au fost mărite în epoca domniei lui Constantin Brîncoveanu.

În înălțime, fațadele sînt ritmate de arcade oarbe, lungi și înguste, ce pornesc de la soclu și se ridică pînă la registrul superior. Sub cornișa formată din șiruri de zimți de cărămidă, lăcașul este ornat cu un rînd de arcuri din piatră sculptată ce se sprijină pe mici colonete în torsade tot din piatră, ce continuă ciubucele din celelalte două registre ale fațadei. În mijlocul arcadelor ce corespund ferestrelor deschise în partea de jos a paramentului bisericii sînt fixate rozete din piatră sculptată, unele cu străvăzături. Atît rozetele, arcurile din registrul de sus cît și arcadele ferestrelor naosului mai sînt însoțite de cîte un rînd de mici ornamente de teracotă, în formă de flori cu patru petale, îngropate în mortar, între două brîie de cărămizi aparente dispuse pe muchie. De-a lungul anilor, ea a suferit unele reparații, adăugiri sau modificări, însă restaurarea care și-a lăsat cel mai adînc amprenta asupra acestei construcții este aceea făcută în anii 1704—1707, în timpul lui Constantin Brîncoveanu.

Pictura originară a bisericii, aparținînd secolului al XIV-lea, executată pe tencuială de var cu nisip fin, amestecat cu paie tocate, ca la Sf. Nicolae Domnesc din Curtea de Argeș, s-a păstrat — parțial numai în pronaos. Pe partea superioară a pereților și pe bolta pronaosului este zugrăvit un amplu menolog azi parțial dispărut; pe peretele de la răsărit sînt zugrăvite, în două registre, scenele Imnului Acatist, iar pe pereții de nord, sud și pe laturile celui de vest, încadrînd viziunea Sf. Petru din Alexandria, cele șapte sinoade ecumenice, formează o friză. Sub aceste scene, pe brîul ce înconjoară pronaosul, se află inscripția zugravilor, din care nu se mai păstrează decît data repictată greșit cu prilejul lucrărilor de restaurare din vremea lui Brîncoveanu. În partea inferioară pereții sînt decorați cu o serie de sfinți, iar de o parte și de alta a ușii ce dă spre navă, în cîte o nișă, de văd: „Ilie urmărit de corb" și „Jertfa lui Avram". În restul bisericii fresca a fost aproape

Pictură murală (Mănăstirea Cozia) ▶

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

total refăcută la începutul secolului al XVIII-lea de meşterii din timpul lui Constantin Brîncoveanu: Preda, Ionache, Sima şi Mihail, zugravi autohtoni şi Andrei, Constantin şi Gheorghe, meşteri greci. Pictura a fost aplicată peste straturi vechi de culoare. În felul acesta s-a păstrat întreaga imagine iconografică a edificiului.

În naos, pe peretele de la vest, sînt reprezentate portretele ctitorilor. Pe panoul din partea dreaptă se află chipul lui Mircea cel Bătrîn şi a fiului său Mihail, înfăţişaţi cu biserica în mîini. Domnul, de vîrstă mijlocie, este îmbrăcat după moda cavalerilor apuseni. Pe cap are coroană, iar părul îl poartă lung; ochii îi sînt vii şi adînciţi în orbite. Sub mantia de culoare roşie cusută cu fir, se distinge o tunică scurtă de aceeaşi culoare, strînsă într-o cingătoare de care este legată o sabie scurtă. Pe îmbrăcăminte, în dreptul genunchilor, se văd două acvile bicefale. Fiul său, Mihail, este înfăţişat într-un costum similar, cu mantie de culoare albastră şi tunică brodată cu fir de aur. În partea stîngă se află portretul boierului Drăghici Cantacuzino, mare spătar, cu mantia de culoare roşie pe umăr. Lîngă el este reprezentată Păuna, jupîneasa sa, care poartă văl pe cap. În acelaşi grup sînt înfăţişaţi şi Şerban Cantacuzino, mare paharnic, fiul lui Drăghici, cu soţiile sale Andriana şi Maria.

În pronaosul bisericii care a servit ca necropolă domnească se găsesc mormintele lui Mircea cel Bătrîn şi al călugăriţei Teofana, mama lui Mihai Viteazul.

„*Anul 6926 (1418) s-a pristăvit marele voievod al Ungro-Vlahiei, Io Mircea, ianuarie 31*“ zice cronica sîrbească.

„*Murit-au Mircea Vodă în domnie şi l-au îngropat în mănăstirea sa la Cozia*“, scrie cronica lui Axinte Uricarul.

De-a lungul multisecularei ei existenţe ctitoria domnească a Coziei a cunoscut o activitate cărturărească intensă, ca de altfel mai toate marile edificii similare din ţară.

La adăpostul puternicilor ziduri ce o împrejmuiau şi datorită activităţii diacilor şi copiştilor ea a devenit un important focar de cultură. Numeroase documente, condici şi manuscrise păstrate în depozitele publice din ţară, atestă această activitate, pe lîngă numeroasele manuscrise cu conţinut religios aflate aici de-a lungul vremurilor.

Un Marin grămătic al Coziei s-a iscălit la 1774, pe peretele din pronaosul bolniţei. În incinta edificiului au funcţionat şi diferite ateliere meşteşugăreşti. Numele zugravilor „ot Cozia“ se întîlnesc mai des pe icoane. O inscripţie de pe catapeteasma bisericii aminteşte de pildă că aceasta „*s-a făcut de Teodosie eromonahul Cozianu şi popa Ianoş în 1794*“.

În mănăstirea Cozia au fost amenajate în 1818 încăperile în care urma să funcţioneze o şcoală. Tot aici a existat şi o însemnată bibliotecă. Micul muzeu organizat în cadrul mănăstirii, în foişorul lui Mircea cel Bătrîn, adăposteşte o bună parte din bogata colecţie de tipărituri care deşi nu datează din primele începuturi ale mănăstirii ilustrează totuşi o tradiţie culturală deosebită. Printre acestea se numără o *evanghelie românească* de la 1682, tipărită la Bucureşti, *Psaltirea în versuri* a mitropolitului Dosoftei tipărită în Polonia în 1773, o *psaltire slavonă* tipărită la Liov în 1644, o *evanghelie greco-romană* tipărită la Bucureşti în 1693, 35 file originale din *Cazania lui Varlaam*. Într-o vitrină se mai păstrează haina egumenească a fostului stareţ al mănăstirii, Popa Şapcă, iar pe unul din pereţi se găseşte o pictură care reprezintă prima stemă a Principatelor Unite.

Încă de la primele ei începuturi, mănăstirea fusese dăruită cu obiecte de mare preţ între care, de pildă, un epitaf din 1396, reprezentînd „Plîngerea“, ţesut pe mătase albastră şi brodat cu fir de aur şi argint. Maria îmbrăţişează pieptul lui Isus, care zace pe o lespede, iar apostolul Ioan, smerit se pleacă la picioarele lui Isus. Îngeri îmbrăcaţi în costume imperiale bizantine stau de strajă în spate. Unele din obiectele de la Cozia se mai păstrează şi acum în colecţia Muzeului de Artă al Republicii. Altele s-au pierdut, ca acel candelabru pentru repararea căruia Vlad Călugărul cerea încă în 1492, un meşter din Sibiu, sau vechiul policandru sculptat din vremea lui Radu cel Mare (1495—1508), care trebuie să fi fost o operă valoroasă de vreme ce domnul, comandînd unui meşter sas un obiect similar îi poruncea „ . . . *să meargă mai întîi la Cozia să vadă policandrul de acolo*“.

Cel care merge astăzi la Cozia, o găseşte complet restaurată, dar evocînd ceva din acea atmosferă de demult surprinsă de Grigore Alexandrescu în ale sale „Note de călătorie“.

РЕЗЮМЕ

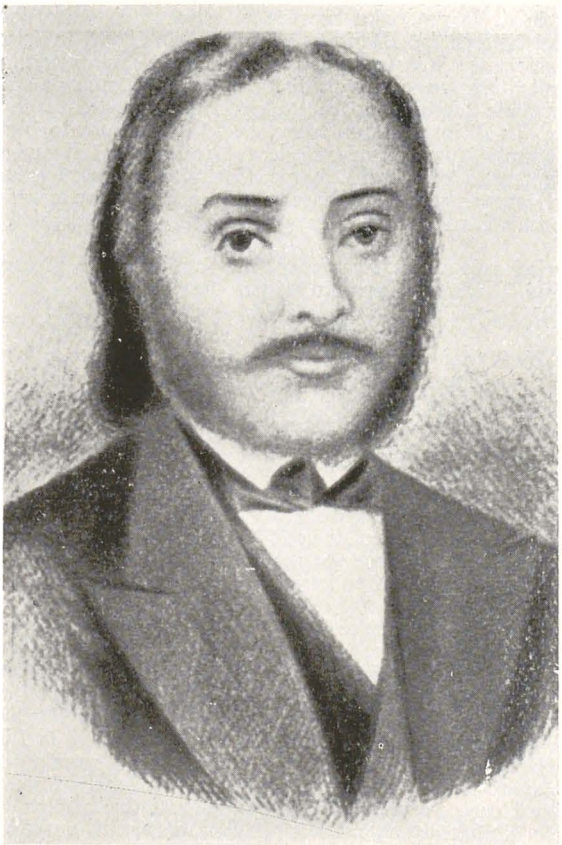
По случаю 550-летия со дня смерти Мирчи Старого и 580-летия освящения монастыря Козия, основанного последним, автор описывает историю монастыря Козия. Он использует последние научные данные в отношении происхождения названия Козия, даты его основания, перестройки и последующих пристроек. Также отмечается архитектурная и художественная ценность памятника и его роль в истории румынской культуры.

RESUMÉ

A l'occasion de la comémoration de 550 ans depuis la mort de son fondateur, le prince Mircea-le-Vieux et de 580 ans depuis la conxécration du monastère de Cozia, l'auteur évoque l'histoire de ce monastère. Il s'étaye sur les plus récentes informations scientifiques en ce qui concerne l'origine du nom de Cozia, la date de la fondation du monastère, les réfections et les additions ultérieures. Il montre en outre, le valeur architecturale et artistique de ce monument ainsi que le rôle que le monastère a joué dans l'histoire de la culture roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro

150 DE ANI DE ÎNVĂȚĂMÎNT ROMÂNESC



Gheorghe Lazăr

(Şcoala de la Sf. Sava)

DR. NICOLAE CIACHIR

Epoca lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714) este cunoscută printr-o mare înflorire economică şi culturală. Se construiesc palatul de la Mogoşoaia, mănăstirea Horezu şi alte edificii perfect proporţionate, total armonizate, elegante, în aşa-numitul stil original brîncovenesc. Tot domnitorului muntean îi revine meritul de a inaugura în 1694 la Bucureşti, Academia de la Sf. Sava.

În 1678 lua fiinţă prima tipografie în Bucureşti, care, alături de tipăriturile în limba română, a imprimat cîţiva ani mai tîrziu şi în limba greacă, arabă, turcă, şi georgiană [1]. Şcoala de la Sf. Sava a reprezentat chiar începutul învăţămîntului superior din Ţara Românească, un rol important revenindu-i cunoscutului cărturar, stolnicul C. Cantacuzino, care-şi făcuse studii strălucite la Padova, Viena şi Varşovia.

Deşi cunoştinţele se predau în limba greacă, Şcoala de la Sf. Sava nu trebuie în fapt considerată ca o şcoală grecească propriu-zisă, deoarece toate universităţile vremii foloseau în predare

[1] *Université de Bucarest*, Buc. 1964, p. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

limbile clasice: latina în apus și elena în răsărit [2]. Această școală, afară de tineri greci stabiliți în Țările Române — arată istoricul grec A. Daskalakis — era frecventată mai ales de tineri români și de tineri originari din țările balcanice, în special sîrbi și bulgari [3]. Venirea a 2 tineri ruși, pentru perfecționarea studiilor, trimiși de țarul Petru I, în perioada 1705—1707 [4], constituie o nouă probă de prestigiu pentru colegiul bucureștean. N. Iorga, analizînd programa de studii, o găsește mult mai complexă decît a multor universități apusene, iar istoriografia greacă consideră că această instituție de învățămînt, timp de un secol și jumătate a fost un far strălucitor. De asemenea trebuie făcută precizarea că învățămîntul în școală avea un caracter laic, progresist, iar gîndirea elevilor era canalizată pe un făgaș științific, spre deosebire de Academia de la Constantinopol, care era sub influența directă a patriarhiei grecești și a autorităților turcești. La această academie au învățat printre alți români, Chesarie Vlahul, Naum Râmniceanu și Ienăchiță Văcărescu [5].

Profitînd de războiul ruso-turc din 1768—1774, boierimea autohtonă cerea Porții să numească domni pămînteni, de asemenea mai solicita *„să fie slobozi pămîntenii a merge prin alte țări pentru învățătură, precum nu erau nici în trecut înainte de epoca fanariotă mărginiți numai la patria lor"* [6].

Școala domnească de la Sf. Sava este supusă unei reforme radicale prin hrisovul dat de domnitorul Alexandru Ipsilanti, în ianuarie 1776. Va fi astfel împărțită în 4 cicluri, de cîte 3 ani fiecare, — de la învățămîntul elementar la cel superior —; se pune accent pe studierea limbilor: latină, franceză și italiană, pe educație fizică, iar pe bază de concurs erau selecționați 75 de bursieri, care aveau drept de internat [7]. De asemenea școala a primit și un nou local în 1779. Ceea ce este important în hrisovul amintit, și trecut cu vederea de unii cercetători, este următoarea precizare: *„. . . . și în toată domneasca noastră țară în fiecare tîrg să se așeze dascăli de limba localnică . . . pentru a învăța pe școlari lucrurile cele de obște, spre a nu fi neîncercați în acesta, cînd vor ajunge de vîrstă"* [8]. Deci învățămînt în limba țării. Măsurile lui Ipsilanti au dat unele roade în sensul că la sfîrșitul secolului XVIII existau școli, mai mult creații individuale, la Tg. Jiu, Caracal, Preajba (Dolj), Zimnicea, Galați, Ploiești, Buzău etc. [9]. În 1803, cu ocazia întemeierii școlii de *„învățătură feciorilor de preoți și diaconi"*, se dă un hrisov în care se spune că toate studiile trebuie să se facă în românește *„pe limba noastră părintească"*.

Reprezentanții școlii ardelene, încă în secolul XVIII, au scos în evidență cu claritate ideea unității poporului român și au desfășurat o activitate progresistă pe linia deșteptării conștiinței naționale, pe linia difuzării culturii în limba română. Această puternică mișcare națională s-a răsfrînt și dincoace de munți. Mînați de ideea unității culturale, inimosul cărturar Gh. Lazăr, și mai apoi Simion Bărnuțiu, Papiu Ilarian, August Treboniu Laurian și alți transilvăneni, Ion Maiorescu au participat activ la organizarea și perfecționarea învățămîntului național.

Ion Vodă Caragea întreprinde în Țara Românească o reorganizare a învățămîntului. Prin hrisovul domnesc din 1814, el precizează obligațiile corpului didactic și programul școlii de la Sf. Sava [10]. Elementele înaintate cereau însă învățămînt în limba patriei. Au avut loc dispute puternice în Divanul țării, între partizanii introducerii învățămîntului în limba română și boierii fanarioți adversari ai acestei acțiuni.

În februarie 1818, s-a dat în Divan lupta finală, care i-a cîștigat limbii române dreptul de încetățenire în școlile românești [11]. Referindu-se la această dispută, I. H. Rădulescu nota ulterior că *„s-a spart Divanul"*. Astfel, ca o consecință a dezvoltării ideii de eliberare națională, limba și cultura greacă au trebuit să cedeze locul limbii românești și culturii naționale. Dacă Asaki făcuse în cadrul școlii grecești un curs românesc de inginerie, meritul lui Gheorghe Lazăr a fost că a întemeiat o școală românească completă, sprijinit mai ales de Iancu Văcărescu și Iordache Golescu. Desigur, în față stăteau numeroase greutăți, iar unii sceptici se îndoiau de reușită. Referitor la aceasta, Petrache Poienaru scria ulterior: *„impulsul lui Lazăr, care fu întîiul impuls de a se învăța științele românești, în acele timpuri atît de grele, atît de pregnante, la toți oamenii puțini credincioși, slabi de înger, se părea peste putință"* [12].

În a sa „Înștiințare către tinerime" din martie 1818, Gh. Lazăr arăta că sînt 3 tagme sau grade de învățămînt, după care s-a organizat „Academia Românească", adăugînd că se va trece ulterior și la a 4-a tagmă, în care se vor preda mai ales filozofia și dreptul. Școala domnească de limba română, condusă de Gh. Lazăr, se desparte de Academia grecească de la Măgureanu și se așază în vechiul local de la Sf. Sava. Școala a atras elevi de vîrste și pături sociale diferite, aflîndu-se și fii de *„prăvăliași"*, unii veniți de la școalele de slavonie din București, de la Udricani, Sf. Gheorghe Vechi

---

[2] N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*. Buc., 1928, p. 18.
[3] A. Daskalakis, în *„Les peuples de l'Europe de sud-est et leur rôle dans l'histoire"* (15—20 sec.). Sofia, 1966, p. 56.
[4] Ibidem, p. 56.
[5] I. Ionașcu, *Academia domnească de la Sf. Sava în perioada 1716—75*, în „Materiale de Istorie și Muzeografie" V, Buc., 1967, p. 31.
[6] Mihai Cantacuzino Banul, *Genealogia Cantacuzinilor*, Buc., 1902, p. 539.
[7] *Hurmuzaki*, vol. 14/2 (1716—1777), Buc. 1917, p. 1271—1277.
[8] Ibidem, p. 1272.
[9] Gh. Bogdan-Duică, *Gh. Lazăr*, Buc. 1924, p. 75.
[10] N. Ciachir, *140 ani de învățămînt românesc*, în „Apărarea Patriei", 6.3.1958.
[11] Gh. Bogdan-Duică, *Gh. Lazăr*, Buc. 1924, p. 76.
[12] „Gazeta de Transilvania", 7 ianuarie 1846.

https://biblioteca-digitala.ro

și Colțea, alții fugiți de la școala grecească și 6 bursieri moldoveni trimiși de Veniamin Costache [13]. Iată ce scrie un contemporan: *„adunîndu-se mulțime de ucenici și de pre afară și din școlile grecești, care nici un spor nu făceau, cu puțină vreme atît spor au făcut în științele filozoficești, încît mulțime de ucenici români au ieșit desăvîrșiți ingineri și filosofi, care din școlile grecești, care cu multă cheltuială a țării se ținu, niciodată nu s-au văzut să iasă"* [14]. Exact aceleași concluzii trăgea ceva mai tîrziu și Petrache Poienaru: *„Într-acea vreme cînd în București era numai școale grecești, prea puțini ar fi crezut că s-ar putea învăța prin școli publice, în limba română, ceva mai mult decît a citi pe ceaslov sau psaltire . . . dar după ce se începu în Sf. Sava școala lui fericitul în memoria Românilor, Lazăr, se întinse între Români atîta de multă încredințare despre folosul de a se învăța științele în limba patriei"* [15].

Alături de Gh. Lazăr, tineri dascăli patrioți, vor insufla elevilor idei înaintate, ideea unității neamului, ideile naționale ale școlii de la Blaj. Elevii și profesorii de la Sf. Sava, provenind din cele 3 țări românești, avînd aceleași aspirații, hrăniți cu aceleași idei, au fost pregătiți într-un spirit revoluționar și în marea lor majoritate au participat la revoluția din 1848 și la lupta pentru unirea provinciilor românești.

Printre elevii școlii s-a numărat și marele patriot revoluționar Nicolae Bălcescu, iar în memoria lui, liceul Sf. Sava, a primit în zilele noastre denumirea de colegiul „N. Bălcescu". Din inițiativa conducerii liceului, în 1957 a luat ființă muzeul liceului, unde au fost strînse cu migală, într-o sală spațioasă: hrisoave, cataloage, manuale, fotografii, tablouri, extrase după documente, reviste etc., care reflectă evoluția școlii de la 1694 și mai ales de la 1818 pînă azi. Modesta școală românească, înființată de Gh. Lazăr, în 1818, a atras elevi, din care mulți devin talente strălucite ale științei și artei românești, și acest lucru reiese din exponatele muzeului.

Aflăm extrase din hrisoavele lui Grigore Ghica (1749), a lui Constantin Racoviță (1763), a lui Alexandru Ipsilanti (1775, 1776), privind bunul mers al școlii și despre profesorii și elevii care au studiat în secolul XVIII. Tot printre exponate întîlnim tratatul de gramatică a lui Sevastos Chimenitul, profesor și director al școlii; psihologia lui Corodaleu; etica lui O. Nottara. Aflăm de asemenea că Ienăchiță Văcărescu, Alecu, Nicolae, Iancu, au fost elevii școlii. Aici au studiat Dinicu Golescu și Iordache Golescu, militant activ pentru folosirea limbii române ca limbă de predare, autorul mapamondului care s-a imprimat la Viena în 1800. Fotocopia „Înștiințării" lui Gheorghe Lazăr, din martie 1818, subliniază necesitatea pentru țara noastră de a avea *„o academie cu știință chiar în limba maicii sale"* și o *„școală înaltă de științe filozoficești și matematicești"*.

Printre elevii școlii, între 1818—1850, întîlnim pe I. Heliade Rădulescu, Eufrosin Poteca, Petrache Poienaru, Nicolae Bălcescu, I. Ghica, Christian Tell, C. A. Rosetti, Nicolae Filimon, Ion Maiorescu, Cezar Bolliac, Theodor Aman, C. Aricescu, Dimitrie Bolintineanu, Alexandru Odobescu și mulți alții. Această strălucită pleiadă s-a afirmat puternic în viața politică și culturală românească și este perfect valabilă caracterizarea făcută de P. Poienaru acestei școli ca *„un centru de lumini de unde se răspîndiră raze care înflăcărară în inimile românilor, zelul de cultura limbii lor"* [16].

Din exponate aflăm că Nicolae Bălcescu este premiant la finele anului 1831—1832. Tot aici se află și petiția unui grup de 14 elevi ai școlii prin care cer să fie primiți ca voluntari în garda națională din 1848 și documentul care atestă că la 10 octombrie 1857, s-a pus temelia noului local al colegiului. Alexandru Orăscu, elev, apoi profesor la Sf. Sava, inginer și arhitect, a fost însărcinat cu proiectarea noului local. Tot printre exponate găsim și sigiliul liceului din 1867, tabloul lui Gheorghe Lazăr, reproducerea după portretul aflat la Muzeul Brukenthal; școala de la Lazăr, o reconstituire — tablou al pictorului Stoica și macheta localului școlii din anii 1833—1836, perioadă cînd a studiat N. Bălcescu.

Printre profesori aflăm pe C. Aristia, A. T. Laurian, Eftimie Murgu, A. Florian, Petrache Poienaru — director între 1832—1848. Este expus și vocabularul său franco-român, tipărit la 1840 în București, de asemenea diferite cărți ieșite din tipografia liceului, de la manualul de trigonometrie, edițiile 1847, 1850, pînă la revistele colegiului din anii 1957—1959, — ca de exemplu „Primii pași" — etc., reviste unde mulți scriitori români de seamă și-au făcut debutul.

Un document original ne pune în față tabelul cu elevii clasei a 2-a din 1846, fotografia lui Theodor Aman ca elev al școlii la 16 ani, fotografia Iuliei Hașdeu ca elevă a școlii, cîteva scrisori originale ale lui Spiru Haret din 1907 (a fost și elev al școlii în perioada 1862—1869). Exponatele ne arată că N. D. Cocea, Gala Galaction și Tudor Arghezi, de asemenea au fost elevii colegiului.

Elev al liceului a fost și Alexandru Sahia, care ne zîmbește dintr-o fotografie făcută cu colegii în curtea școlii. În altă fotografie deslușim chipul lui Constantin Godeanu, eroul comunist căzut pe front în lupta împotriva hitlerismului.

De la Nicolae Bălcescu la C. Godeanu, de la I. H. Rădulescu, Th. Aman, Spiru Haret, pînă la Tudor Arghezi și Alexandru Sahia, multe din figurile proeminente ale culturii și societății românești au trecut prin colegiul Sf. Sava.

---

[13] Gh. Bogdan-Duică și G. Popa-Lisseanu, *Viața și opera lui Gh. Lazăr*, p. 209—211; vezi și *Istoria României*, III, Buc. 1964, p. 1047.
[14] După N. Iorga, *op. cit.*, p. 175.
[15] Gh. Bogdan-Duică, *Gh. Lazăr*, p. 93—94.
[16] „Foaie pentru minte, inimă și literatură", 1843, p. 245.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN EXPERIENȚA MUZEULUI JUDEȚEAN ORADEA

Sistemul de evidență științifică a secției de etnografie

TEREZA MOZES

Una din problemele de bază ale muncii muzeografice o formează organizarea depozitelor și evidența științifică.

Fiecare obiect de muzeu reprezintă o mărturie de necontestat despre trecutul poporului nostru și prin aceasta constituie un document științific în dezvăluirea istoriei culturii noastre populare. Obiectul etnografic, intrat în depozitul muzeului, formează o entitate științifică numai în măsura în care se cunosc și sînt consemnate toate datele morfo-funcționale și de geneză ale obiectului și i s-a stabilit locul în contextul patrimoniului muzeal. În acest scop evidența științifică trebuie să fie în așa fel concepută și condusă ca datele din cuprinsul ei să furnizeze maximul de informații, într-o formă accesibilă.

Problema evidenței științifice este la ordinea zilei. Experiența dobîndită în cursul anilor a fost împărtășită în numeroase publicații de specialitate *. Pentru a contribui la discuțiile ridicate, prezentăm mai jos unele aspecte ale sistemului de evidență științifică aplicat de secția de etnografie din Muzeul județului Bihor.

De la înființarea secției am căutat să adoptăm un sistem de evidență științifică, care într-un singur catalog științific să cuprindă atît fișierul tematic, cît și cel zonal (geografic-teritorial), ceea ce asigură în permanență o orientare sintetică și analitică asupra naturii și bogăției colecției noastre. În acest scop utilizăm fișe de obiect, marcate pe poziții și pe culori, care permit o evidență cît mai diferențiată pe zone, pe colecții, pe categorii. La elaborarea acestui sistem de evidență am fost călăuziți de două principii:

1. Simplificarea organizării evidențelor, înlăturarea paralelismului, a completării mai multor fișe pentru același obiect;

2. Obținerea unei evidențe diferențiate, care să răspundă prin fișe cît mai simple la cît mai multe probleme posibile.

În felul acesta la inventarierea colecției întocmim două evidențe: registrul inventar și catalogul științific.

I. În registrul inventar obiectele sînt trecute în ordinea achiziționării, indiferent de colecția căreia îi aparțin. Pentru ca din registrul inventar să reiasă apartenența științifică a obiectului achiziționat, la rubrica „felul colecției" se menționează repartizarea lui în cadrul colecțiilor.

Pentru o mai mare precizie a evidențelor și pentru evitarea corecturilor ulterioare, la secția de etnografie a muzeului nostru am introdus și un registru primar. În registrul primar obiectul se introduce chiar pe teren, fiind trecut în evidență definitivă doar după ce achiziția obiectului a fost aprobată de către comisia de evaluare, astfel că obiectele refuzate de comisie nu figurează în registrul inventar. În momentul achiziționării pe teren, obiectul primește un număr de inventar provizoriu (pînă la definitivarea achiziției), care este trecut atît în registrul primar cît și pe obiect precum și în notele cercetătorului, ceea ce asigură cea mai strictă autenticitate și înlătură orice posibilitate de încurcătură ulterioară.

II. Catalogul științific este alcătuit din fișele științifice completate în principiu într-un singur exemplar pentru fiecare obiect și repartizate în sertare după criteriul colecțiilor. Pentru a înțelege mai bine sistemul adoptat în evidența științifică, arătăm în cîteva cuvinte felul și modul cum este organizat inventarul muzeului.

Inventarul științific al secției de etnografie din muzeul nostru este organizat pe colecții științifice. Profilul expoziției de bază al secției de etnografie fiind cel de artă populară, am dat o extindere mai mare colecțiilor reprezentînd genurile artei populare, în mod special acelora care sînt specifice regiunii noastre. Astfel, în cadrul secției de etnografie am alcătuit următoarele colecții: *port popular, textile de casă, ceramică populară, arta în lemn, diferite specii ale artei ornamentale, ocupații străvechi, meșteșuguri pentru prelucrarea materiilor prime, obiecte legate de viața spirituală.*

Fișa științifică a secției de etnografie este concepută în așa fel ca ea să cuprindă o documentație cît se poate de completă. Pe o pagină sînt trecute datele privind morfologia, funcționalitatea,

---

* Smărăndița Stanciu: *Evidența științifică, organizarea colecției de port a Muzeului de artă populară al R.P.R.* „Revista Muzeelor" anul I, 1964, nr. 4.
– Ana Bene: *Evidența științifică și evidența administrativă*, „Revista Muzeelor" anul II, 1965, nr. 3.
– B. Zderciuc, G. Stoica: *Evidența științifică a colecțiilor de muzeu*, „Anuarul Muzeului satului" 1966.
– N. Pascu: *Pentru o informare științifică modernă, privind colecțiile de obiecte existente în muzee și în afara lor*, „Revista Muzeelor" anul IV, 1967, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL REGIONAL CRIȘANA
ORADEA

Fișă de obiecte etnografice

1. Nr. fișei 1760
2. Nr. inv. 1760
3. Nr. inv. contab.

4. Denumirea literară — ulcior cu gură circulară
5. Denumirea locală — cîvbancă
6. Starea de conservare — bună
7. Restaurări —
8. La ce se utilizează — la păstrat apă
9. Interes etnografic — ceramică populară nesmălțuită

Foto 63/5

13. Schiță, desen

10. Părțile componente sub nr.

14. Nr. schițe

15. Descrierea:

a. Materia primă — lut - care după ardere devine ceramică albă.
b. Proveniența materiei prime — „sub mormînt", din hotarul comunei.
c. Tehnica confecționării — modelat la roată, ornamentat, ars.
d. Atelier de producție — atelierul olarului.
e. Locul de producție — Vadu Crișului - Raionul Aleșd.
f. Unelte utilizate —
g. Timpul de muncă —
h. Epoca și data producției — XII 1966.
i. Timpul cînd sînt folosite — permanent.
j. Locul ehipului ornamental — între gură și punctul de fixare a cozii.
l. Materialul pentru ornamentație — piatră neagră „glongul" și vopsea albastră
m. Tehnica ornamentației — împistrelată cu corn și pană.
n. Felul decorului — linii semicirculare spiralate, cere cu buline, motiv floral realizat geometric spirale
o. Colorit — negru pe fond alb.

16. Date de gabarit:

Înălțimea 1·26,5cm
lungimea
lățimea
diametru mic d-10cm
grosime diametrul mare 13,5cm
diametrul gurii de 6cm
greutate

12 cm cu master (10)

17. Date istorice ale obiectului

a. Înainte de intrare în muzeu
achiziționat direct de la meșter

b. După intrare în muzeu

18. Bibliografie
Fl.B.Florescu - T.Mozeș: Centrele de ceramică din Regiunea Crișana
Ed.CRCP · Oradea 1967

19. Studii proprii muzeului: Dosar nr.
T.Mozeș: Ceramica albă din bazinul Crișului Repede

Date cu privire la	Numele și prenumele	Data nașterii	Locul: comuna	Locul: raionul	Domiciliul actual: comuna	Domiciliul actual: raionul	Studii: generale	Studii: profesiunea	Ocupația: principală	Ocupația: secundară	Categoria socială
20 Proprietar	Domokoș Mihai	1905	Vadu-Crișului	Aleșd	Vadu-Crișului Nr 339		4 cl	-	olar	-	-
21 Meșter	- " - - " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -
22 Informator	Domokos Mihai	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -	- " -

23. Proveniența: Achiziție
24. Data achiziției: 10 XII 1966
25. Achiziționatorul: Tereza Mozes
26. Valoarea: 5 lei
27. Locul unde se află (pentru obiectele lăsate pe loc)

28. Observații

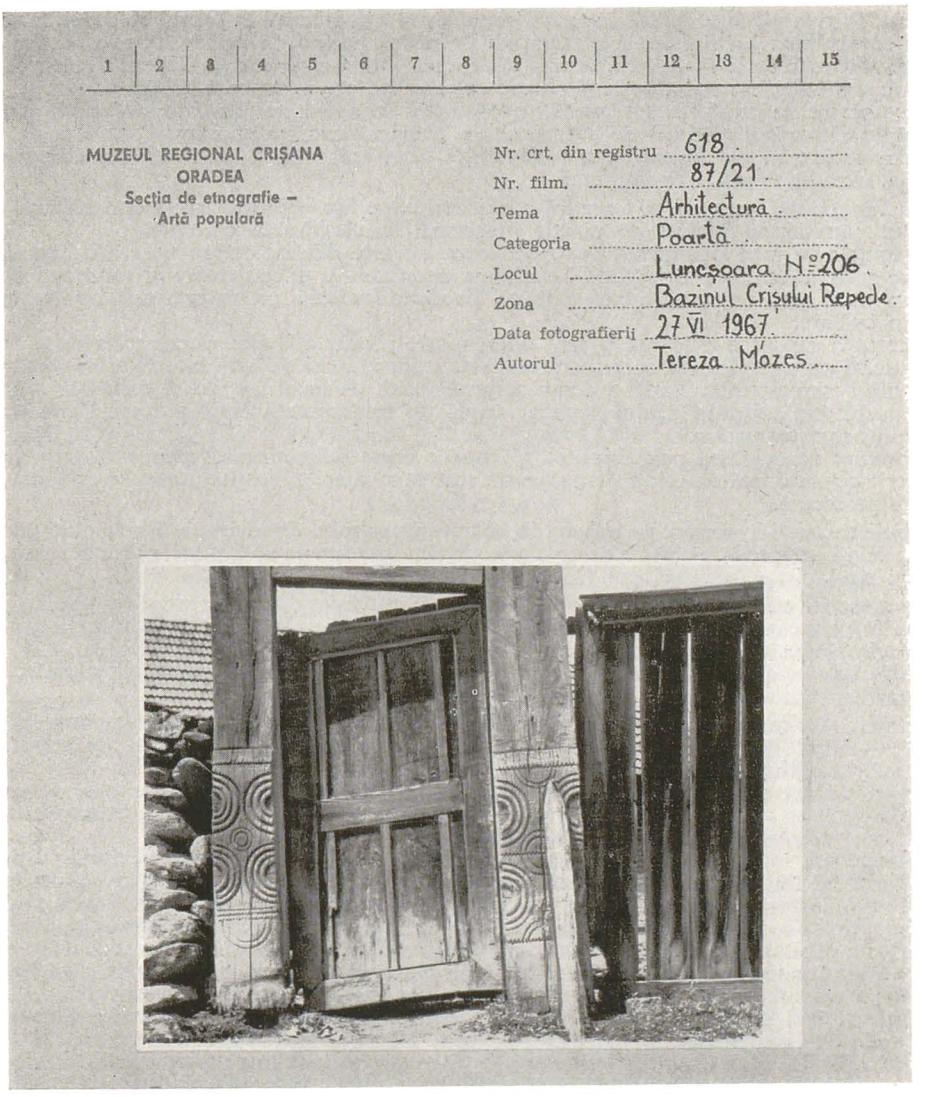
29. Locul în muzeu
col. ceramică
stelaj V. raft 3.

30. Fișa întocmită de: T. Mozeș la 27 II 1967

I.P.Cr. Oradea 6344/60

12 cm cu master (11)

https://biblioteca-digitala.ro


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15
MUZEUL REGIONAL CRIȘANA
ORADEA
Secția de etnografie –
Artă populară
Nr. crt. din registru 618
Nr. film. 87/21
Tema Arhitectură
Categoria Poartă
Locul Lunceșoara N.º206
Zona Bazinul Crișului Repede
Data fotografierii 27 VI 1967
Autorul Tereza Mózes

Fișe de obiecte etnografice

starea, datele administrativ-contabile și de gabarit ale obiectului. Tot pe această pagină s-a rezervat loc pentru descrierea amănunțită științifică a obiectului, cît și pentru fotografia și desenul acestuia. Pe pagina cealaltă sînt cuprinse datele istorice ale obiectului, înainte și după intrarea în muzeu, date cu privire la proprietar, meșter, informator, valoarea, data și modul cum a ajuns în muzeu și locul lui de depozitare. Rubricile sînt împărțite în subpuncte ceea ce înlesnește găsirea și folosirea unor date cu mare ușurință. Astfel, cine dorește să afle tehnicile de alesături aplicate pe o categorie oarecare de textile dintr-o zonă anumită, nu va fi nevoit să citească toate descrierile obiectelor în cauză, ci este deajuns să scoată datele referitoare la punctele f, j, l, m, n, o, privind tehnica ornamentației, materialul pentru ornamentație, felul și coloritul desenului și punctele referitoare la uneltele utilizate pentru realizarea ornamentului.

Fișele sînt completate în ordinea intrării obiectelor în muzeu. În felul acesta numărul de inventar sau de înregistrare corespunde cu numărul fișei.

Pentru a ușura munca de căutare a unor fișe aparținînd anumitor grupuri de obiecte, fișele științifice utilizate de noi — asemănătoare cartotecilor folosite în unele sisteme de contabilitate — sînt prevăzute cu cîte o plăcuță colorată din material plastic care se ridică deasupra marginii de

https://biblioteca-digitala.ro

sus a fișei. Poziția plăcuței indică categoria funcțională a obiectului în cadrul colecției, iar culoarea plăcuței-proveniența lui teritorială sau zonală. Pe prima pagină, în partea superioară, fișele au 15 rubrici numerotate de la 1—15. Fiecare pătrățel reprezintă o categorie de obiecte a colecției respective. Categoriile au fost stabilite după natura colecției pe grupe funcționale (port, textile, arta în lemn), pe centre de producție (ceramică), pe domenii de activitate (ocupații străvechi) etc. Astfel, de exemplu, în cadrul colecției de port femeiesc rubrica nr. 1 indică cămașă, nr. 6 cojoc, rubrica nr. 8 suman etc. În cadrul colecției de ceramică populară rubrica nr. 1 centrul Cărpinet, nr. 9 Tîrnăvița, nr. 11 Vadu Crișului etc.

În funcție de apartenența tematică a obiectului, pe fișa științifică se lipește plăcuța colorată la nivelul pătrățelului indicat de poziția obiectului în clasificarea colecției.

Plăcuțele pe care le utilizăm pentru marcare sînt de diferite culori, fiecare culoare indicînd o unitate zonală. În Țara Crișurilor — teritoriu de studiu și documentare al muzeului nostru — deosebim patru zone etnografice bine definite. Conform indicelui cromatic fiecare este reprezentată cu cîte o culoare.

Pentru a realiza o evidență și mai diferențiată, pentru a indica și categoria de obiecte din colecția unde era necesară marcarea centrului sau a domeniului de activitate folosim două plăcuțe, a doua fiind transparentă. Astfel plăcuța galbenă fixată pe locul 11 indică ceramica din centrul Vadu Crișului din bazinul Crișului Repede, iar plăcuța transparentă fixată pe locul 1 arată categoria obiectului, respectiv urcior.

Sistemul de evidență prin folosirea plăcuțelor poate fi îmbunătățit prin utilizarea unor plăcuțe diferit colorate față de cele folosite pentru marcarea zonelor, scoțînd astfel în evidență diferite grupe de probleme.

Fișele se așază în sertare pe colecții în ordinea numărului de inventar. Fișele obiectelor aparținînd aceleiași categorii de obiecte dintr-o colecție sînt marcate pe același loc, plăcuțele lor ajungînd în același rînd, fișele în cauză pot fi scoase cu ușurință.

În acest fel evidența noastră științifică cuprinde atît fișierul tematic cît și cel geografic. Marcarea fișelor pe poziții și în culoare oferă în orice moment o privire sintetică și în același timp analitică a colecției privind numărul, felul și proveniența obiectelor aflate în colecție.

Alături de evidența științifică, de o importanță deosebită este și organizarea filmotecii, fototecii și evidența diapozitivelor.

Filmele sînt numerotate în ordinea executării lor, fiind marcate. Filmele se păstrează intacte (netăiate) — după natura filmului — rulate cu hîrtie subțire de mătase, pentru apărarea stratului de gelatină, în cutiuțe cilindrice din material plastic. Pe fundul transparent al cutiei se așază un disc alb pe care se indică numărul și conținutul scurt al filmului. În sertare, unde se păstrează filmele, cutiuțele se așază cu capacul în jos, în ordinea numerică, ceea ce permite citirea însemnărilor de pe discuri și găsirea filmelor cu ușurință.

Filmele sînt introduse în registru, unde se consemnează numărul filmului, numărul peliculei, felul și formatul filmului, data executării și a înregistrării, autorul filmului, locul, tema, colecția, numărul de inventar al obiectului (dacă este cazul) și observații. Deși se pare a fi prea multe date menționate, țin să accentuez că toate sînt necesare, ele fiind introduse de noi pe parcurs, fiind cerute de experiența în muncă. Menționăm că numărul filmului se introduce doar o dată cînd se completează conținutul general al filmului (dacă are). La numărul peliculei se introduce cifra imprimată pe film, în partea inferioară a peliculei (întrucît se găsesc cîte două cifre pe aceeași peliculă obișnuim să folosim cel fără pereche), felul și formatul privește mai mult evidența administrativ-contabilă și, bineînțeles, se completează doar la cap de serie. Toate celelalte date pot să se schimbe de la peliculă la peliculă, filmul putînd fi executat de aceeași persoană într-o singură zi, sau de diferiți membri ai colectivului în diferite localități, cu diferite ocazii, sau după obiectele de inventar din muzeu. La observații este menționat numărul peliculei stricate, împrumutate pentru alte secții etc. În felul acesta, registrul servește atît pentru evidența științifică cît și pentru cea administrativ-contabilă a filmului.

Fotografiile documentare, la rîndul lor, sînt înregistrate în registrul „Inventarul fotografiilor". Înregistrarea lor se face în ordinea primirii de la laboratorul foto. Menționăm că numărul curent se trece pe fiecare fotografie o dată cu numărul filmului și al peliculei.

Fotografiile sînt lipite pe fișele de fototecă pe care se introduc aceleași date ca și în „Registrul fotografiilor". Fișele de fototecă sînt și ele înzestrate cu plăcuțe colorate și sînt așezate în fișier după aceleași principii ca și fișele științifice de obiect, diferențierile de categorii, de conținut și de zonă fiind subliniate de locul și de culoarea plăcuțelor aplicate.

Inventarul diafilmelor este evidențiat într-un registru aparte, pe baza acelorași principii ca restul filmelor, consemnînd alături de numărul peliculei și numărul diapozitivului respectiv. Acest număr — scris mărunt cu tuș negru pe hîrtie albă — se prinde cu ajutorul bandei — „tixo", transparentă, pe rama fiecărui diapozitiv, totdeauna în același loc, în colțul superior, drept.

Întocmirea evidențelor noastre, deși necesită un efort în plus, acesta se recuperează prin ușurința cu care ne putem documenta în materialul vast și bogat al muzeului.

https://biblioteca-digitala.ro

KARL MARX

în traduceri și prezentări expoziționale românești *)

G. SARAFOLEAN

La 5 mai se împlinesc 150 de ani de la nașterea lui Karl Marx, întemeietorul comunismului științific, genial învățător, organizator și conducător al proletariatului internațional, cel despre care Friedrich Engels, prietenul și colaboratorul său, arăta că țelul vieții sale a fost *„să participe într-un fel sau altul la desființarea societății capitaliste și a instituțiilor statale create de aceasta, să participe la eliberarea proletariatului modern, pe care el l-a făcut pentru prima oară să fie conștient de situația și de necesitățile lui, să fie conștient de condițiile necesare emancipării lui* [1].

În climatul ideologic din țara noastră, de la mijlocul secolului al XIX-lea, pregătit de cunoașterea și dezvoltarea concepțiilor iluministe, de pătrunderea ideilor socialismului utopic, de gîndirea revoluționară a generației de la 1848, a rodit sămînța ideilor marxiste.

Dezvoltarea luptei clasei muncitoare este indisolubil legată de răspîndirea socialismului științific, a ideilor marxiste în țara noastră. De opera lui K. Marx sînt strîns legate formarea primelor cadre de militanți ai mișcării socialiste, trecerea mișcării muncitorești pe pozițiile marxismului, îmbogățirea orizontului spiritual al proletariatului.

Din contextul problematicii Muzeului de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România se desprind principalele etape ale procesului de înarmare a proletariatului român cu concepțiile filozofice marxiste. Pe mai multe panouri sînt expuse lucrările de bază ale creatorilor socialismului științific, editate în limba română, documente care vorbesc despre răspîndirea prin presă, conferințe etc. a ideilor fundamentale ale marxismului. Operele lui Marx, traduse în limba română, au jucat un rol important în acțiunea de clarificare ideologică a socialiștilor asupra necesității creării unui partid comunist. Numeroase exponate înfățișează folosirea în programele mișcării comuniste și socialiste a ideilor de bază ale teoriei marxist-leniniste, analiza unor fenomene sociale, economice și politice din România anilor 1921—1944 în lumina teoriei marxiste, aplicarea creatoare, de către P.C.R., a învățăturii marxist-leniniste în vasta operă de construcție socialistă.

Expoziția „Karl Marx: «Capitalul» 100 de ani de la apariție", prin documente originale, cărți, reviste și ziare, fotografii a înfățișat munca titanică depusă de Karl Marx pentru elaborarea doctrinei sale economice, activitatea de propagare a învățăturii marxiste, a ideilor „Capitalului" în mișcarea muncitorească din România, varietatea formelor folosite de Partidul Comunist pentru ridicarea nivelului ideologic al membrilor de partid, intensa activitate desfășurată de P.C.R., după 23 august 1944, pentru propagarea largă a concepției materialiste despre lume și viață a clasei muncitoare, a economiei politice marxiste.

Procesul de propagare a filozofiei marxiste în România începe o dată cu afirmarea proletariatului pe arena vieții social-politice a țării.

* Articolul se bazează pe documentele expuse în Muzeul de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România, în expoziția „Karl Marx: «Capitalul», 100 de ani de la apariție", organizată în anul 1967, precum și pe documentele colecționate în vederea aniversării a 150 de ani de la nașterea lui Karl Marx.

[1] Karl Marx, Friedrich Engels, „Opere", vol. 19, Editura politică, București, 1964, p. 363.

https://biblioteca-digitala.ro

În deceniile șapte și opt ale secolului al XIX-lea, în presa vremii, ca urmare a activității unor colaboratori democrați și progresiști ca Cezar Bolliac („Trompeta Carpaților"), Vincențiu Babeș („Albina"), Iosif Vulcan („Familia"), au apărut articole, relatări călduroase despre viața și activitatea lui Karl Marx.

Cercurile socialiste, înființate la începutul deceniului al VIII-lea, au dezbătut lucrările lui K. Marx, „18 Brumar al lui Ludovic Bonaparte" și, îndeosebi, „Capitalul", iar în publicațiile editate, începînd cu anul 1877, au apărut articole în care au fost redate citate din „Capitalul" [2] și „Războiul civil din Franța" [3].

O dată cu întărirea și dezvoltarea mișcării muncitorești și socialiste, pe măsura perfecționării formelor sale organizatorice, a intensificării procesului de clarificare ideologică, s-a început propagarea sistematică a ideilor marxiste prin publicațiile „Contemporanul", „Emanciparea", „Dacia viitoare", „Revista socială", „Drepturile omului", „Munca", Critica socială" ș.a. Revista „Emanciparea" a publicat fragmente din „Capitalul", traduse de Anton Bacalbașa [4]. În nota care însoțea primul fragment, Anton Bacalbașa scria: *„Prescurtat după „Das Kapital", scriere a renumitului economist Karl Marx, care a murit acum două luni în Anglia, „Capitalul", înfățișînd chipul neomenos în care muncitorii sînt furați de capitaliști, a arătat că proprietatea individuală este nedreaptă și a întărit astfel prin dovezi științifice credințele socialiștilor"*.

În anul 1885, în paginile revistei „Contemporanul" au apărut traduceri din „Capitalul", capitolul „Salariu, preț, profit". Ziarul „Munca", organul clubului muncitorilor din București, a publicat fragmente din „Manifestul Partidului Comunist" și „Capitalul". Panait Mușoiu a publicat în traducere un articol comentariu asupra lucrării „Teoria valorii" de K. Marx, apărut în revista franceză „Le Socialiste", arătînd că *„este fericit de a putea face cunoscut celor ce studiază „Capitalul", această operă, care deschide o nouă eră științei sociale"* [5]. De asemenea a fost reprodusă, în traducere, conferința lui Marx „Chestia liberului schimb" [6], ținută la 9 iunie 1849 la Societatea democratică din Bruxelles.

Un moment important în activitatea de propagare a învățăturii marxiste în țara noastră îl constituie apariția, în anul 1892, a primei ediții în limba română, în traducerea lui Panait Mușoiu, a „Manifestului Partidului Comunist", în care, după cum aprecia ziarul „Munca", în articolul „Unirea proletarilor", *„Marx și Engels, cercetînd tot traiul societății, chipul cum se fac toate cele trebuitoare și cum se împart, cercetînd mersul înainte al științei . . . au arătat că societatea socialistă o vor aduce la viață proletarii, poporul muncitor din toate țările. Iată de ce au și încheiat manifestul prin „Proletari din toată lumea, uniți-vă"* [7].

Pornind de la lucrările lui K. Marx, socialiștii români din acea vreme — C. Dobrogeanu-Gherea, I. Nădejde, P. Mușoiu, Șt. Stîncă, Ionescu Raicu-Rion — în diferite scrieri, au făcut încercări remarcabile prin capacitatea de reflectare a realității, de a aplica principiile marxiste în analiza unor probleme ale dezvoltării sociale.

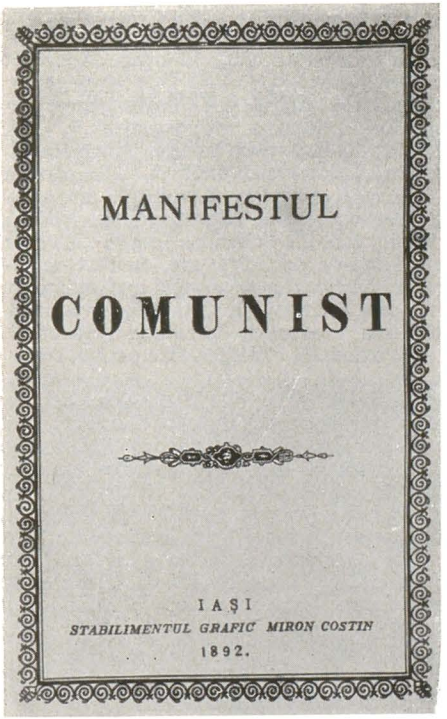
În acest sens se remarcă studiile: „Karl Marx și economiștii noștri" [8] și „Ce vor socialiștii români" [9], de C. Dobrogeanu-Gherea, „Idealismul și materialismul economic" [10] de Ionescu Raicu-Rion, „Mediul social ca factor patologic" de Șt. Stîncă, în care s-au folosit numeroase citate, unele foarte lungi, din lucrările fundamentale ale lui Marx, „Manifestul Partidului Comunist", „Capitalul", „Contribuții la critica economiei politice".

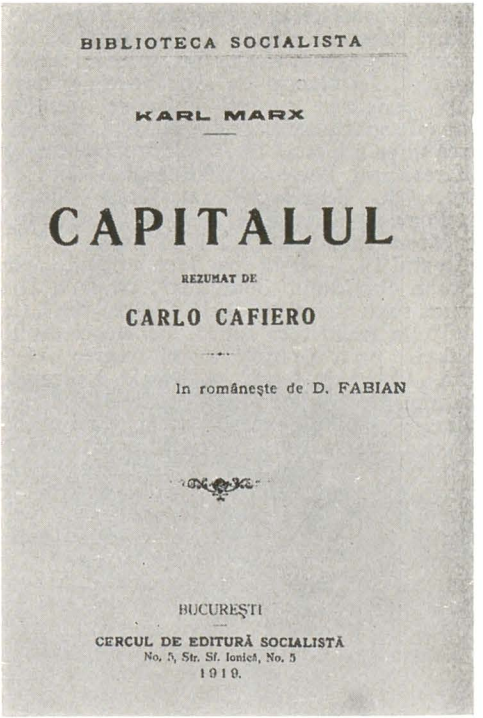
O dată cu înființarea Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România, în 1893, s-a intensificat activitatea de răspîndire a învățăturii marxiste în rîndul mișcării muncitorești. Ideile fundamentale ale marxismului au fost incluse în programul de luptă al organizațiilor politice ale muncitorilor, constituind un puternic instrument teoretic în lupta de eliberare a proletariatului. Ziarele și revistele de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea sub formă de traduceri, prelucrări sau comentarii, conțin o serie de materiale din opera lui Karl Marx. „Critica socială" [11], „Lumea nouă" [12], „Carmen Sylva" [13], „Viitorul social" [14], „Revista ideii" [15], „Viața socialistă" [16], au publicat citate, extrase sau capitole întregi din „Capitalul".

O intensă activitate pentru popularizarea operei lui Marx a desfășurat-o ziarul „România muncitoare". Chiar în primul număr s-a publicat, la rubrica „Foița României muncitoare" capitolul „Munca salariată și capital" din „Capitalul" tradus de Mihai Botez [17]. La rubrica „Frînturi alese", s-a publicat un fragment în care K. Marx amintea și de România. Vorbind de supramunca pe care muncitorul o depune în favoarea proprietarului mijloacelor de pro-

[2] „Besarabia", nr. 15 din 1 decembrie 1879; „România viitoare", nr. 1 din decembrie 1880.
[3] „Besarabia", nr. 14, din 20 noiembrie 1879
[4] „Emanciparea", nr. 4, 5, 6, 7 din anul 1883.
[5] „Munca", nr. 30 din 25 noiembrie 1890, și nr. 41 din 20 decembrie 1890.
[6] Idem, nr. 31, 32, 37, 38, 39/1893.
[7] „Munca" din 22 aprilie 1890.
[8] „Revista socială" nr. 8—9/1885 și nr. 10 și 11/1886. În 1886 a apărut și într-o broșură separată expusă și în Muzeul de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România.
[9] „Revista socială", nr. 8 și 9, septembrie 1885. În 1886 a apărut într-o broșură separată care se află expusă în muzeu.
[10] „ Critica socială", nr. 3 din februarie 1892 și nr. 3 din martie 1892.
[11] nr. 4, din 1895.
[12] nr. 153 din aprilie 1895, nr. 7 și 9 din 1896.
[13] nr. din 3 decembrie 1895.
[14] nr. 10, 11, 12 din 1908.
[15] nr. 111 din 1912.
[16] nr. 1 din 1920.
[17] „România muncitoare" din 9 iunie 1902.

https://biblioteca-digitala.ro





ducţie, Marx spunea: „*Numească-se acest proprietar atenian, teocrat, etrusc, cetăţean roman, baron normand, stăpîn de sclavi american, boier românesc sau capitalist modern, e tot una!*“ [18]. În „România muncitoare“ din 1908 a apărut articolul „Războiul civil din Franţa“ de K. Marx.

Presa muncitorească şi socialistă a continuat să prezinte personalitatea lui Karl Marx, să releve lupta sa neobosită pentru organizarea forţelor clasei muncitoare internaţionale, să-l considere, împreună cu Fr. Engels, drept dascăl al proletariatului. Gazeta „Voinţa poporului“ numea pe Marx şi Engels „*mari luptători ai socialismului*“, acei care în „Manifestul Comunist“ au scris că „*Istoria de pînă azi a societăţii este istoria luptelor de clasă*“[19]. „Votul poporului“, în articolul „Ce este şi ce vrea socialismul?“, face dese referiri la tezele lui Marx cu privire la lupta de clasă şi la necesitatea schimbării orînduirii burgheze în cea socialistă [20].

În articolul „Karl Marx“, Ottoi Călin scria: „*În el s-au îmbinat toată viaţa şi ideile unei epoce — societatea capitalistă; el se contopeşte cu aspiraţiile şi idealul unei clase — proletariatul; el a ştiut să unifice această clasă într-o forţă unitară, care să lupte pentru realizarea acestui ideal — mişcarea socialistă*“ [21].

După anul 1900 încep să fie traduse de către Panait Muşoiu, Dik Dicescu, Ion Brănişteanu, A. Luca, D. Fabian, rezumatele făcute de Gabriel Deville şi Carlo Cafiero din „Capitalul“, precum şi capitole din „Capitalul“, sub formă de broşuri: „Muncă salariată şi capital“, „Muncă, marfă, bani“, „Salariu, preţ, profit“. În anul 1913 apare o nouă traducere, realizată de Ion Sion, a „Manifestului Comunist“. În acelaşi timp se intensifică activitatea de răspîndire a ideilor marxiste prin cursuri şi conferinţe. În martie-iunie 1913, P.S.D. a organizat o şcoală socialistă la care au fost predate noţiuni de sociologie şi economie politică [22], iar cercul de studii din Brăila a ţinut, în 1919, o serie de prelegeri de economie politică“ [23].

Crearea Partidului Comunist Român a dat un puternic avînt procesului de clarificare ideologică, politică a mişcării muncitoreşti, dezvoltării conştiinţei de clasă a proletariatului. În acest sens, preluînd moştenirea teoretică a

[18] Idem, 9—16 septembrie 1907.
[19] „Voinţa poporului“ din 26 noiembrie 1903.
[20] „Votul poporului“, 21 februarie, 7, 14, 21, 28 martie 4, 11, 18, 25 aprilie, 2, 16, 23, 30 mai, 13, 27 iunie 1903
[21] „România muncitoare“ din 2—9 martie 1908.
[22] „România muncitoare“, din 22 martie 1913.
[23] „Republica socială“ din februarie 1919.

https://biblioteca-digitala.ro

mișcării socialiste și muncitorești, Partidul Comunist Român a adîncit și diversificat metodele pentru propagarea ideilor nemuritoare ale marxismului. În cercuri de studii sociale, universități populare, cercuri culturale, seminarii, grupe de studiu formate din uteciști, sub conducerea unor militanți ca Alexandru Dobrogeanu-Gherea, prof. Petre Constantinescu-Iași, D. Fabian, Gh. Vasilescu-Vasia, Elena Filipovici, N. Popescu-Doreanu, Lucrețiu Pătrășcanu, se dezbăteau lucrări ale lui Karl Marx.

În anii 1921—1922 apar două ediții ale „Manifestului Partidului Comunist", ediția a II-a a rezumatului făcut de Carlo Cafiero din „Capitalul", în traducerea lui D. Fabian și capitolul „Salarii, preț, profit", în traducerea lui Ion Sion. În presa legală și ilegală a Partidului Comunist, și în special în „Scînteia" și revista teoretică „Lupta de clasă", au fost larg analizate și prezentate tezele filozofiei marxiste. Ziarul „Tineretul socialist" și „Calendarul Tribunei Socialiste" din Cluj au publicat paragrafe întregi din „Capitalul" despre lupta pentru salarii [24], repercusiunile producției mecanizate asupra muncitorului [25], măsura valorii [26], acumularea primitivă [27] etc. Ziarul „Viața muncitoare" a reprodus articolul lui Karl Marx „Însemnătatea istorică a Comunei din Paris" [28]. În revista „Cultura proletară", în cuprinsul articolelor „Starea țăranului român în ultimul veac" [29] și „Comuna din Paris" [30] au fost redate fragmente din „Capitalul" și „Războiul civil din Franța". Organul de propagandă al C.C. al P.C.R. „Întrebări și răspunsuri", redă un fragment din „Manifestul Partidului Comunist" pentru a arăta că orice luptă de clasă este o luptă politică [31]. Revista „Mișcarea socială", editată de P.S.D., a prezentat o recenzie a operei „Capitalul" [32].

Cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea lui K. Marx, în ziarele „Scînteia", „Unificarea socialistă", „Lumea nouă", „Stînga", „Facla", ș.a. au apărut articole care prezintă viața și activitatea sa. Ziarul „Scînteia", subliniind însemnătatea operei teoretice elaborate de K. Marx scria: „*În opera sa genială, Marx ne explică raportul între capital și muncă, sau, mai bine zis, ne demonstrează felul în care se înfăptuiește exploatarea muncitorimii de către capitaliști, felul în care capitaliștii acumulează capitalul pe spinarea muncitorimii prin neplata unei părți din munca produsă de muncitori*" [33]. Partidul Social Democrat a organizat un ciclu de conferințe la București, Cluj, Iași, Brașov, Ploiești, Brăila, Cîmpina, Tulcea etc., în cadrul cărora Nicolae Deleanu, Teodor Iordăchescu, Lotar Rădăceanu, Ștefan Voitec și alți militanți socialiști au prezentat viața și opera lui Karl Marx [34].

Într-o serie de articole ca: „Criza generală a capitalismului în lumina marxismului" [35], „În spirit marxist să înfăptuim alianța dintre muncitorime și țărănimea nevoiașă" [36], „Învățătura marxist-leninistă asupra războiului imperialist" [37], „Democrația și fascismul în lumina „Capitalului", scris de Athanase Joja [38], „Despre unele probleme de partid" [39] etc. au fost analizate, pe baza tezelor marxiste, cele mai arzătoare probleme care stăteau în fața clasei muncitoare din țara noastră în perioada respectivă, arătîndu-se, totodată, căile practice pentru rezolvarea lor.

O susținută activitate de propagare a ideilor marxiste a desfășurat „Cercul de orientări și documentări sociale" [40], creat de P.C.R., la București, în anul 1931. De asemenea, au fost organizate în condiții ilegale, în anul 1939, seminarii marxiste pe muntele Țarcu, Negoiu, și în Retezat [41]. Închisorile și lagărele au fost transformate de comuniști în școli de pregătire revoluționară. Se păstrează și astăzi foițe de țigară pe care au fost conspectate și studiate în închisori lucrările „Manifestul Partidului Comunist", „Capitalul".

După 23 August 1944, ca urmare a transformărilor din viața materială a societății, munca ideologică, răspîndirea literaturii marxiste au constituit o preocupare de seamă a P.C.R. În acest scop s-a început traducerea integrală a operei lui Karl Marx, au fost înființate școli de partid, în învățămîntul de cultură generală și cel superior s-a introdus studierea învățăturii marxiste despre lume și viață, iar în publicațiile de specialitate au apărut numeroase materiale pentru a ușura înțelegerea filozofiei marxiste. Din anul 1947 a început editarea integrală, în limba română, a „Capitalului", al cărui tiraj a atins, în 1967, cifra de 289 000 exemplare. Între anii 1944—1967 lucrările lui Karl Marx au fost editate într-un tiraj de 984 000 exemplare.

Înfăptuirile României socialiste sînt mărturii grăitoare ale profunzimii și caracterului creator al concepției despre natură și societate fundamentate de genialul filozof și conducător al proletariatului, Karl Marx, înțelepciunii Partidului Comunist Român, care conduce poporul spre culmile înalte ale civilizației și progresului.

---

[24] „Tineretul socialist", nr. 7 din 18 septembrie 1921.
[25] „Tineretul socialist", nr. 47 din 22 iulie 1922.
[26] Idem, nr. 24 din 24 ianuarie 1923.
[27] „Calendarul Tribunei socialiste", Cluj, 1926, p. 32—34.
[28] „Viața muncitoare", anul III, nr. 24 din 22 martie 1926.
[29] „Cultura proletară", anul II, nr. 1 din 15 ianuarie 1927.
[30] Idem, nr. 3—7 din aprilie—august 1927.
[31] „Întrebări și răspunsuri", anul I, nr. 3, decembrie 1932.
[32] „Mișcarea socială", nr. 7 din aprilie 1930.
[33] „Scînteia", anul III, nr. 5 din martie 1933.
[34] „Lumea nouă", anul XXVII, nr. 11 din 12 martie 1933 și nr. 13 din 26 martie 1933.
[35] „Scînteia", anul III, nr. 5 din martie 1933.
[36] Idem.
[37] „Scînteia", anul III, nr. 5 din martie 1933.
[38] „Cuvîntul liber", nr. 50 din 19 octombrie 1935.
[39] „Lupta de clasă", anul XX, nr. 7 din decembrie 1939.
[40] Arhiva C.C. al P.C.R., fondul 6, dosarul nr. 1248, filele 1, 3—9, 30—31.
[41] Idem, fondul 11, dosarul nr. 3076, filele 11—12; dosarul nr. 3077, fila 25, dosarul nr. 3103, filelele 55, 60.

https://biblioteca-digitala.ro

VESTIGII MUZEISTICE DIN MIȘCAREA MUNCITOREASCĂ LA SFÎRȘITUL SECOLULUI AL XIX-lea

VICTOR RAȚĂ

Delegații la cel de-al II-lea Congres al P.S.D.M.R., 1894.

Muzeul de istorie a Partidului Comunist, a mișcării revoluționare și democratice din România posedă un bogat și deosebit de valoros material documentar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. O bună parte dintre aceste documente se află în muzeu, iar o altă parte se păstrează în fondul documentar muzeistic. Ele oglindesc acțiunea proletariatului pentru organizarea sa profesională și politică, acțiunile desfășurate în lupta împotriva exploatării, pentru revendicări economice și libertăți democratice, activitatea propagandistică și cultural-educativă desfășurată de organizațiile muncitorești, legăturile mișcării muncitorești din România cu mișcarea muncitorească internațională. Deosebită însemnătate au materialele privitor la activitatea muncitorilor pentru crearea partidului lor politic.

Dintre documentele expuse în muzeu se remarcă Statutele casei de prevederi și de economie adoptate în adunarea lucrătorilor tipografi din București din 8/20 septembrie 1858 „*cu versuri* (adică voturi n.n.) *cincizeci și două*". Un rol important în acțiunea de organizare a

https://biblioteca-digitala.ro

lucrătorilor l-a avut presa muncitorească care a luat ființă la scurt timp după înființarea asociației lucrătorilor tipografi. În muzeu este expus primul număr al gazetei „Tipograful român", apărută la 1 august 1865, „Analele tipografice" și „Lucrătorul român" apărut la 5 noiembrie 1872.

La începutul deceniului al 8-lea al secolului al XIX-lea, în timp ce muncitorii intensificau acțiunea de organizare în asociații profesionale, a luat ființă, în principalele orașe ale țării, mișcarea socialistă. Această perioadă din activitatea mișcării socialiste este ilustrată în muzeu prin manuscrise ale corespondenței dintre socialiștii din București și Iași cu privire la problemele ce preocupau cercurile socialiste, facsimile din unele broșuri publicate de socialiști, un studiu psihiatric din dr. Russel, revistele și ziarele socialiste ce au apărut în perioada anilor 1870—1880, cum au fost ziarul „Socialistul" apărut în 1877, revista „România viitoare", apărută în 1880 și ziarul „Înainte", tipărit în același an. Redactorii revistei „România viitoare", al cărei prim număr a apărut în decembrie 1880, adresîndu-se cititorilor arătau că scopul acesteia era acela de *„a atrage atenția poporului român"* asupra unei serii de idei noi, și că la baza studiilor ce le vor publica în revistă, stă o teorie nouă, care *„poartă numele de socialism"*. Din cele relatate, rezultă că socialiștii români se străduiau să pună bazele unor organe de presă pe care să le folosească în activitatea de popularizare a socialismului științific.

În ciuda măsurilor represive luate de către organele de stat locale împotriva elementelor revoluționare, mișcarea muncitorească cunoaște în deceniul al IX-le al secolului trecut o dezvoltare relativ mai vie. Ea este oglindită în muzeu prin facsimile din presa muncitorească despre grevele lucrătorilor din portul Brăila din 1884, a muncitorilor curelari din București din 1886, greva muncitorilor de la Atelierele Gării de Nord din august 1888, care a fost cea mai importantă grevă din țara noastră de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Alte materiale vorbesc despre asociațiile profesionale înființate în acești ani și despre înființarea la sfîrșitul anului 1887 a cercurilor muncitorești, primele organizații cu caracter politic ale clasei muncitoare din România. Cercurile muncitorești au editat ziare. Dintre acestea se remarcă ziarul „Dezrobirea", organ al cercului muncitorilor din București și „Muncitorul" organ al cercului din Iași. În lupta pentru obținerea unor revendicări cu caracter economic, cum au fost: sporirea salariului, reducerea zilei de lucru, repausul duminical și pentru organizare, s-au ridicat din rîndurile muncitorilor o serie de conducători dintre care amintim pe C. P. Olcescu și Al. Ionescu.

Alte documente importante oglindesc dezvoltarea mișcării socialiste din România în deceniul al IX-lea al secolului al XIX-lea. Un loc important îl deține presa socialistă reprezentată prin revista „Contemporanul" apărută la Iași în 1881, gazeta „Emanciparea" apărută la București în 1883, „Revista socială" la Iași, 1884, ziarul „Drepturile omului" în 1885, cît și broșurile editate de socialiștii români. Dintre acestea menționăm broșura „Ce vor socialiștii români" de C. Dobrogeanu-Gherea, unul din principalii gînditori socialiști ai țării noastre, în care a formulat programul de revendicări general-democratice ale mișcării muncitorești.

Documentele expuse pe panoul privind crearea P.S.D.M.R. dau posibilitatea vizitatorilor să desprindă etapele principale ale luptei proletariatului pentru crearea partidului. Dintre acestea menționăm primul număr al ziarului „Munca", organ al Clubului muncitorilor din București, înființat în februarie 1890. În acest număr este publicat statutul clubului, în care se arată că scopul clubului era de a organiza pe muncitori *„într-un partid aparte a lor, servind ca sîmbure în jurul căruia să se grupeze toate puterile partidului muncitorilor"*.

Proiectul de program al P.S.D.M.R. a fost publicat în ziarul „Munca" nr. 43 din 13 decembrie 1892, însoțit de un apel către membrii cluburilor muncitorești, prin care erau rugați *„ca în timpul cel mai scurt posibil, să adreseze fie prin publicitate, fie prin scrisori particulare, fie prin viu grai, toate observațiile ce le vor crede de cuviință"* la proiectul de program.

În urma discuțiilor ce au avut loc în presă, în adunările generale ale cluburilor, cu privire la proiectul de program și a măsurilor luate pentru pregătirea congresului, la 31 martie 1893, au început în sala Clubului muncitorilor din București, lucrările congresului.

Prin documentele adoptate Congresul și-a îndeplinit sarcina: el a hotărît crearea Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România, care unea într-o singură organizație politică cluburile muncitorești și avea sarcina de a organiza și conduce lupta maselor muncitoare de la orașe și sate împotriva exploatării și asupririi burgheziei și moșierimii. Acest eveniment important din istoria mișcării muncitorești a fost întîmpinat cu mare entuziasm de către organizațiile muncitorești din țară. Ele au trimis telegrame sau delegați pentru a ura congresului succes în îndeplinirea sarcinii sale. De

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea partidele socialiste și muncitorești din o serie de țări au trimis telegrame pe adresa Congresului. Dintre cele expuse evidențiem telegrama trimisă de partidul muncitoresc din Franța în care se spunea: „*Frați români! Consiliul național al partidului muncitoresc vă adresează salutarea frățească a partidului muncitor francez — Trăiască democrația socialistă română!*" În telegrama trimisă de conducerea partidului muncitorilor spanioli se spunea: „*Socialiști români, dacă depărtarea ne desparte, ideile ne unesc; numărați-ne cu voi în acest congres. Trăiască partidul socialist român*".

Documentele expuse — în continuare — pe mai multe panouri oglindesc activitatea pertidului în anii 1894—1899. Facsimile din ziarul „Lumea nouă", organul de presă al partidului, prezintă principalele greve muncitorești, lupta partidului pentru vot universal, activitatea desfășurată pentru organizarea sindicatelor muncitorești și a cluburilor socialiste la sate, lupta împotriva ideologiei burgheze reacționare, pentru propagarea ideilor înaintate în știință, artă, cultură, documentele discutate și aprobate de Congresele II, III, IV, V și VI ale P.S.D.M.R.

În muzeu sînt expuse un număr important de materiale documentare cu privire la legăturile mișcării muncitorești din România cu mișcarea muncitorească internațională la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Presa democratică din acel timp din țara noastră a publicat o serie de articole cu privire la Comuna din Paris. Dintre aceste articole menționăm *Karl Marx, președintele Internaționalei* publicat în revista „Familia" nr. 51 din 31 decembrie 1871 și *Urzirea Asociației internaționale* publicat în ziarul „Albina" din 18/30 iunie 1871. Pe această linie se înscrie și corespondența ce a avut loc între unii dintre conducătorii mișcării muncitorești din România și conducătorii mișcării muncitorești internaționale. În muzeu este expusă scrisoarea lui Fr. Engels trimisă lui I. Nădejde la începutul anului 1888 prin care îi mulțumea pentru ziarele și broșurile ce i le trimisese și totodată își exprima satisfacția, pentru faptul că a constatat din studierea publicațiilor trimise că „... *socialiștii din România primesc în programul lor, principiile de căpetenie ale teorii ... prietenului meu, răposatul Karl Marx*". În 1894 socialiștii români solicită colaborarea lui W. Liebknecht și Paul Lafargue la ziarul „Lumea nouă" organul de presă al P.S.D.M.R. iar aceștia răspund favorabil, după cum rezultă din scrisorile publicate în ziarul „Lumea nouă" din 4 martie și 2 noiembrie 1894. În anul 1896 muncitorii din România strîng bani pe care-i trimit greviștilor din Lemberg — iunie 1896 — și greviștilor din Hamburg, decembrie 1896.

Valoare documentară deosebită pentru istoria mișcării muncitorești din țara noastră de la sfîrșitul secolului al XIX-lea au obiectele ce s-au putut păstra pînă acum. Dintre acestea evidențiem steagurile unor societăți profesionale cum au fost: Steagul societății lucrătorilor cărămidari din Botoșani, înființat în 1867, Steagul societății „Înfrățirea muncitorilor" din Galați, înființată în 1888, Steagul Asociației minerilor de la Roșia Montana din 1896 și Steagul Societății „Gutenberg" a lucrătorilor tipografi din România confecționat în anul 1908 cu prilejul aniversării a 50 de ani de la înființarea societății. Tot din această perioadă se mai păstrează un ceas ce a aparținut unui socialist român avînd gravate pe rama cadranului lozinca: „*8 ore de lucru*", iar pe capacul ceasului lozinca „*Lucrători din toate țările uniți-vă*"! În vitrină se mai află expus un inel deosebit de interesant. Pe piatra inelului sînt înscrise în limba germană simbolul lucrătorilor mineri (două ciocane), salutul specific minerilor „*noroc bun*" și inițialele numelui lui Marx. Inscripțiile de pe inel dovedesc că el a fost comandat de către lucrătorii mineri din țara noastră și urma să fie trimis în dar lui Karl Marx ca simbol al recunoștinței lor față de genialul dascăl și conducător al proletariatului mondial.

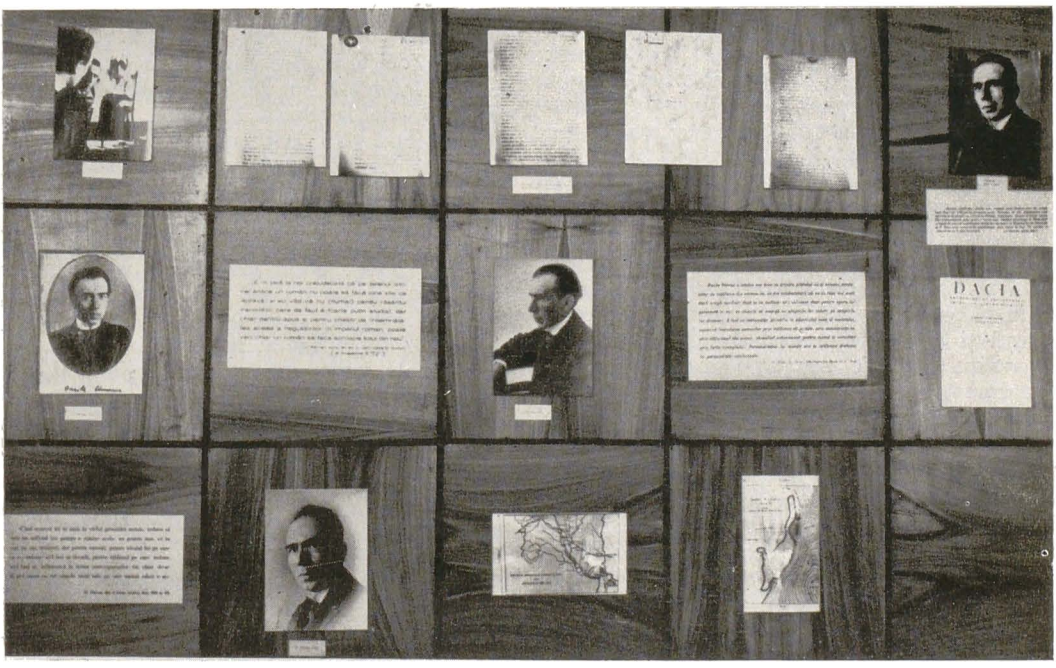
Păstrate pînă în zilele noastre aceste documente, obiecte, documente de arhivă, facsimile din presa timpului, broșuri etc. — au o mare valoare pentru istoria mișcării muncitorești din țara noastră de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Ele oglindesc cu multă convingere lupta clasei muncitoare din țara noastră pentru crearea Partidului Social-Democrat al Muncitorilor din România în 1893, eveniment deosebit de important în istoria mișcării muncitorești din țara noastră, de la data căruia se împlinesc în luna aprilie anul acesta, 75 de ani.

Această aniversare are loc în condițiile cînd poporul român, stăpîn pe propriile-i destine, a obținut sub conducerea P.C.R., creat în anul 1921, continuator al celor mai bune tradiții de luptă ale mișcării muncitorești și socialiste de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, succese deosebit de însemnate în domeniul economic, politic, social și cultural. Continuînd munca pentru desăvîrșirea construcției socialiste, el privește cu încredere viitorul fericit pe care l-au visat elementele progresiste din trecut și pentru care și-au dat viața în decursul veacurilor trecute mulți eroi și patrioți înflăcărați.

https://biblioteca-digitala.ro

EXPOZIȚIE „VASILE PÂRVAN", LA BACĂU

ALEXANDRU ZUB



Aspect din expoziția consacrată lui Vasile Pârvan

La Bacău, secția de istorie a Muzeului județean a organizat o expoziție comemorativă, consacrată marelui istoric și arheolog Vasile Pârvan.

Organizarea expoziției comemorative a presupus o însemnată muncă prealabilă de detectare a actelor și documentelor iconografice, a referințelor mai importante la viața și activitatea sa. Neprețuite piese iconografice, risipite în publicații periodice sau în arhive, au dat posibilitatea reprezentării sale la diferite vîrste.

Într-o operă edificată de-a lungul a două decenii, purtînd — ca și omul — pecetea excepționalului, V. Pârvan realiza triplul sacerdoțiu de care vorbea Gounod: al adevărului, al binelui și al frumosului. Asceza exemplară a cărturarului dedicat muncii fără preget, savantul și artistul, sînt laturi ale unei personalități complexe, invocate pe rînd de elevii și admiratorii săi. Exegeții operei lui V. Pârvan au revendicat mai ales aspectul ei filozofic, etic, politic chiar, pentru a reține în primul rînd, cum era și firesc, contribuția sa istoriografică.

Tematica expoziției de la Bacău a avut în vedere toate aceste laturi, oferind posibilitatea de a reface traiectoria uimitoare a vieții lui V. Pârvan. Vizitatorul cunoaște astfel casa din comuna Hurueşti (cătunul Perchiu) unde fiul învățătorului Andrei Pârvan și al Aristiței a văzut lumina zilei, actul de naștere păstrat în original în Arhivele statului de la Bacău, diverse atestări medicale și certificate de studii (absolvise în 1900 secția clasică a Liceului din Bîrlad), iar un fragment din „Idei și forme istorice" amintește, disimulat, atmosfera în care savantul de mai tîrziu și-a trăit vîrsta de aur.

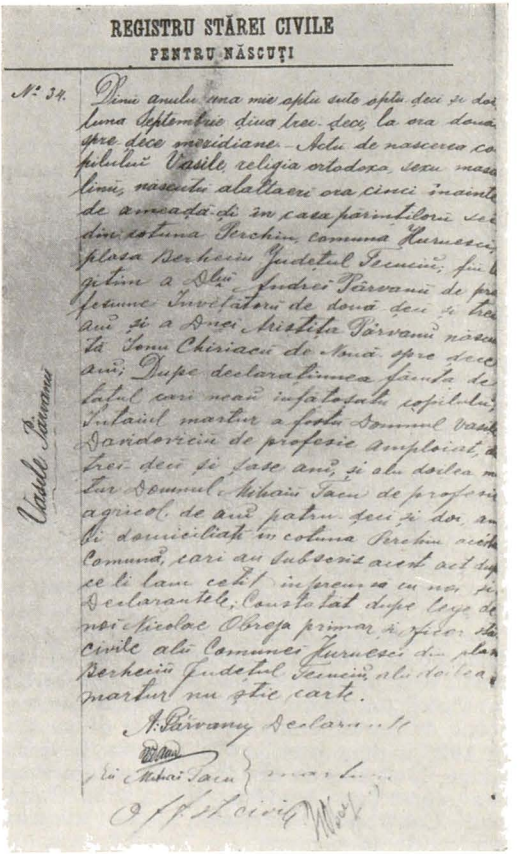
Pentru epoca studiilor universitare de la Bucureşti, scrisori facsimilate atestă rîvna lui exemplară: „*E un tînăr extraordinar*", remarca N. Iorga, de ale cărui ample sinteze istorice și culturale avea să profite în mod deosebit și

https://biblioteca-digitala.ro

esențial, iar Ion Bogdan îl îndemna să publice în „Convorbiri literare" rezultatul întîilor sale cercetări. E acolo și mărturia debutului, foarte timpuriu, de la „Noua revistă română" (1900) în care, răspunzînd la o anchetă pe tema specificului etnopsihologic al poporului român, V. Pârvan făcea observații pline de miez, pe linia majoră a preocupărilor sale ulterioare. La 18 iunie 1903, era angajat ca „scriitor" la Biblioteca Academiei, unde I. Bianu depunea mari eforturi de sistematizare a fondurilor și de alcătuire a instrumentelor bibliografice. Actul numirii sale a putut fi expus, ca și un certificat din 1904, atestînd sub semnătura președintelui și a secretarului general rîvna deosebită a funcționarului, interesul și aptitudinile sale de cercetător. Cu acest document, cu diploma de licențiat — expusă și aceasta în fotocopie — și cu recomandările lui I. Bogdan, tînărul Pârvan plecă la Jena pentru a-și desăvîrși studiile, evoluînd apoi la Universitatea din Berlin, pentru a-și încheia „turul german" la Breslau.

Lucrări importante de istorie politică și de istorie culturală, unele realizate încă în anii studenției, au văzut lumina tiparului în „Convorbiri literare" sau în volume separate, conferindu-i autoritate, iar „Viața românească" îi solicita colaborarea. Corespondența cu D. Onciul, de la care a deprins disciplina cercetării metodice, exhaustive, atît de prețuită în noul mediu al ostenelilor sale, arată cîte speranțe se puneau în tînărul Pârvan, și ce eforturi a trebuit să facă pentru a depăși dificultățile materiale ce-l împiedicau să-și desăvîrșească instrucția. În afară de studiile asupra lui Al. Papiu-Ilarian, Alexandrel-Vodă, Ștefan cel Mare, familia Cuza și de exegeza unor manuscrise vechi, care promiteau un medievist și un istoric al culturii, reține atenția — dintre piesele care au găsit loc în economia expoziției — conferința despre „Unire", rostită în 1906 la Societatea Academiei alcătuită de studenții români din Berlin, în care N. Iorga distingea gîndul serios și adînc, „*cronicile istorice*" publicate în „Viața românească".

Bine reprezentată iconografic, epoca studiilor sale berlineze a lăsat o amprentă definitivă asupra cărturarului. Fragmente epistolare și fotografii care n-au fost încă puse în circulație, edifică asupra proiectelor sale științifice și asupra orizontului său de cultură. O acerbă suferință pricinuită de reumatism îl silește să se refugieze un timp în Italia (1908), ocazionîndu-i un prim contact cu antichitățile mediteraneene, atît de fertil în consecințe, căci din acest „voyage malgré lui" aveau să rezulte acele *Contribuții epigrafice la istoria creștinismului daco-roman* (1911). Cu titlul de doctor în filozofie și magistru al artelor liberale, pe care Universitatea din Breslau îl conferea *viro doctissimo Basilio Pârvan Dacoromano postquam examen magna cum laude superavit et dissertationem quae inscripta est „Die Nationalitaet der Kaufleute im roemischen Kaiserreiche" elucubravit* etc., cum citim în fotocopia impozantei diplome — se întoarce în țară, traversînd în scurta lui existență, o carieră cu totul excepțională. Fotografii, lucrări personale și texte punctează, an cu an, drumul profesorului și al savantului; în 1909 ocupa catedra de istorie veche și epigrafie de la Universitatea din București; în 1910 primea direcția


REGISTRU STĂREI CIVILE
PENTRU NĂSCUȚI

Nº 34.

Vasile Pârvanu

Actul de naștere a lui Vasile Pârvan, păstrat la Arhivele Statului din Bacău

Muzeului Național de antichități; în 1911, la numai 29 de ani, devenea membru corespondent al Academiei Române și inițiia săpăturile de la Cetatea Ulmetum; în 1912 prezida o secțiune a Congresului arheologic din Roma, iar în 1913 era ales membru al Institutului arheologic german și primea consacrarea definitivă la Academia Română. În același an punea, împreună cu N. Iorga și G. Murgoci, bazele Institutului de studii sud-est european, făcînd mari sforțări pentru editarea Buletinului respectiv.

Emoționante sînt însă, în afara mărturiilor legate de activitatea sa didactică și științifică,

https://biblioteca-digitala.ro

grupul de fotografii rămase din vremea voiajului din 1914. Este Arcadia unei vieți care n-a cunoscut odihna; în cursul celor cîteva luni de peregrinare italiană, istoricul a avut alături pe soția sa, Silvia, cea dispărută peste trei ani în împrejurări tragice. La cele 41 fotografii păstrate la Muzeul de istorie a orașului București, se adaugă cele din fondul Academiei și alte cîteva risipite în diverse publicații. Muzeografii de la Bacău s-au străduit să le adune pe toate, pentru ilustrarea acestei existențe exemplare. Unele reprezintă imagini de la săpăturile efectuate de V. Pârvan, sau lucrările în care a comunicat rezultatele acestora.

Cîteva piese, din păcate destul de puține, înfățișează contactele lui V. Pârvan, cu lumea savantă dinafară. În 1920 era delegat al României la Union Académique Internationale, iar peste doi ani devenea secretarul înaltului for științific. În 1921 era ales vicepreședinte al Academiei Române, iar în 1923 secretarul ei general.

De numele lui Pârvan se leagă, apoi, întemeierea Școlii Române de la Roma, pe care a condus-o din 1922 pînă la moarte. Fragmente epistolare exemplifică, în economia expoziției, activitatea prestigioasă a savantului în legătură cu editarea unor reviste de ținută superioară („Ephemeris Dacoromana", „Diplomatarium Italicum", „Dacia. Recherches et découvertes archéologiques . . . ") sau fondarea editurii „Cultura Națională". Expoziția ilustrează, în afară de aceasta, faptul că V. Pârvan s-a bucurat de o recunoaștere unanimă în lumea savantă. În 1924 era ales membru corespondent la Pontificia Accademia Romana di Archeologia și la Reale Società Romana di Storia, iar în 1927 — membru al Academiei dei Lincei din Roma. În același an, participă la Congresul internațional de studii bizantine ținut la București. În 1926 a ținut prelegeri la Londra, la Cambridge, la Académie des Inscriptions din Paris și a reprezentat Academia Română în Comitetul Congresului internațional al științelor istorice de la Geneva.

Bogat reprezentată este iconografia morții lui V. Pârvan: masca mortuară — cutremurătoare întruchipare a suferinței umane —, aspecte de la adunarea de doliu și din timpul procesiunii funebre.

Destinul marelui istoric în posteritatea științifică și culturală a fost ilustrat prin texte și lucrări care i-au fost consacrate.

Rememorarea activității lui V. Pârvan în cadrul expoziției de la Bacău este un act de pietate și o tentativă de valorificare muzeistică a moștenirii sale. Sîntem îndreptățiți, consemnînd această realizare, să așteptăm și deschiderea unei case memoriale, acolo în cătunul Perchiu, de unde feciorul învățătorului Andrei Pârvan a pornit să soarbă învățătura ca s-o împărtășească semenilor, sporită cu lumina minții și a sufletului său.

EVOCAREA PERSONALITĂȚII LUI GEORGE COȘBUC ÎN MUZEE ȘI EXPOZIȚII

VICTOR CRĂCIUN

George Coșbuc, singurul contemporan al lui Eminescu, neumbrit de acesta datorită imensului fond moral optimist moștenit din obîrșia sa țărănească și numit de altfel și pentru acest motiv de către Gherea „Poetul țărănimii", s-a născut la Hordou, la 13 km de Năsăud, înspre poalele munților Rodnei.

Satul așezat pe drumul care leagă Ardealul de Maramureș, apare în documente încă de la mijlocul secolului al XVI-lea. Era un sat mic, românesc, de plugari și oieri, oameni liberi, care trăiau în sărăcie, în cadrul unei naturi frumoase, dar prea puțin darnice. Pe la mijlocul satului, nu departe de pîrîul Sălăuța și de moară, la colțul unei uliți, se afla casa Coșbucilor, așa cum o cîntase poetul în *Mama*.

În această „căscioară" s-a născut poetul, cel mai valoros reprezentant al locuitorilor acestor pămînturi. În semn de prețuire, începînd cu 1924, satului i s-a spus Coșbuc, după ce mai înainte cu doi ani, aici, se organizase un mic muzeu. În anul 1922 casa părintească s-a „cîrpit" pentru a adăposti muzeul. (Tot atunci s-a pus și o placă memorială care acum se păstrează în muzeu). Mult mai tîrziu, la 4 iulie 1954, în fața casei a fost așezat bustul poetului, sculptat de C. Medrea, copie la dimensiuni mici a lucrării acestuia care fusese pusă în 1926 în fața liceului din Năsăud. La 1956, statul nostru răscumpără de la urmași casa, care este renovată, devenind casă memorială. Cu acest prilej s-a pus următoarea placă comemorativă:

„Aici s-a născut George Coșbuc, 1866—1918, marele cîntăreț al poporului în lupta pentru libertate".
Sînt inimă-n-inima neamului meu
Și cînt și iubirea și ura

E *„o locuință modestă de popă sărac cu mulți copii. Ea nu se deosebește prea mult de o casă țărănească, nici ca arhitectură, nici ca interior"* [1] nota G. Scridon. Are pereți masivi, de piatră,

[1] G. Scridon, *În satul lui Coșbuc*, în „Probleme de muzeografie", Cluj, 1957, p. 66.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

și în vremea copilăriei poetului era mai mică: două încăperi i s-au construit ulterior. De altfel, unul din frații poetului va rămîne „*țăran la plug*" în Hordou, trăind țărănește. Poetul a fost puternic legat — ca și Eminescu și Creangă — de locul natal, descriindu-l în unele poezii ca „Iarna pe uliță", „În miezul verii", „Nunta Zamfirei", „Moartea lui Fulger", „Trei Doamne și toți trei", dar mai ales în cele în care este vorba despre viața familiei: „Colindătorii", „Fragment", „La Paști". Încă de copil, cum singur mărturisește, făcea versuri flăcăilor, devenind un fel de „*artă poetică a satului*". Producțiile lui de început erau atît de asemănătoare cu cele populare încît devin „folclorice". O asemenea piesă a fost culeasă și publicată în „Familia" drept folclor. Este o dovadă în plus a trainicelor legături cu Hordoul, cu omul simplu de aici, drept pentru care va scrie mai apoi Liviu Rebreanu, generalizînd legătura sufletească a lui Coșbuc cu întregul popor: „*Coșbuc este cîntărețul cel mai reprezentativ al sufletului românesc . . . este cel mai curat poet al neamului românesc . . . poezia lui poartă pecetea eternității ca și sufletul colectiv din care a izvorît . . .* "

În vechea tindă țărănească se află și acum vatra evocată de poet, un lădoi pentru cereale, un coș de dus mîncare la cîmp, o oală mare de lut pentru fiert sarmale, o tigaie și alte obiecte de uz gospodăresc. Urmează încăperea în care s-a născut. Iată leagănul copilului și băncuța pe care stătea, un pat țărănesc și un dulap vechi, o laviță, o masă, un șifonier, un geamantan de călătorie, o cămașă de noapte înflorată. Muzeul mai posedă și alte obiecte care au aparținut poetului: portmoneul și o trusă, peria și pieptenele, pălăria și pelerina sa. Alături de numeroasele covoare ale familiei, — tabloul lui Coșbuc, fotografii. În vitrine, — fotocopii ale manuscriselor, articole despre poet, reviste la care a colaborat, compoziții muzicale pe versurile sale. În linii mari, muzeul cuprinde un material vast referitor la copilăria lui Coșbuc, la atmosfera în care a trăit, lăsînd și o perspectivă asupra evoluției și peregrinărilor sale ulterioare: Cluj (1884—1886), Sibiu (1887—1889), București (1889—1918), ca și asupra revenirii sale în Ardeal în 1908, de cînd datează fotografia împreună cu I. L. Caragiale la Sîngiorz-băi.

Deosebită importanță prezintă cărțile din biblioteca lui Coșbuc [2]. Casa memorială a achiziționat 312 volume între care „Iliada" (ediția din 1854), „Analele lui Tacit" (Leipzig, 1908 — Paris 1909), „Poetica lui Aristot" (Leipzig) etc., și cîteva gramatici ale limbii italiene pe care le-a folosit desigur poetul pentru studierea limbii „Divinei Comedii" în vederea traducerii acestei opere.

Pe lîngă casa memorială, destul de grăitoare era moara din Hordou, cuprinzînd casa proprie-zisă a morii și camera morarului pe care a evocat-o Coșbuc în versurile:

Stăteam pe gînduri eu și gloata.
La roata morii ne uitam
Și de-n zadar ne frămîntam
Că de-adevăr noi tot nu dam:
De ce se-nvîrte roata?

În primăvara anului 1962, apele crescute ale Sălăuței au luat cu ele moara, refăcută însă de locuitorii satului în memoria poetului, cîțiva ani mai tîrziu.

Viața școlară a poetului ne este pe larg evocată în expoziția organizată la liceul din Năsăud, unde a învățat Coșbuc, și care azi îi poartă numele. Opt ani de zile el este nu numai un elev eminent al liceului, dovadă situarea lui în „Cartea de aur" a școlii, între premianții clasei a IV-a ci și un „poet" recunoscut de întregul ținut. O mărturisea, mult mai tîrziu Liviu Rebreanu, bine informat de tatăl său care fusese coleg de bancă cu Coșbuc, ba chiar „*făceau literatură amîndoi, tata chiar mai pasionat decît Coșbuc*" [3]. „*Coșbuc a terminat liceul*, — scrie mai departe Rebreanu — *din Năsăud, în 1884 în vîrstă de 18 ani. Toți colegii, toți profesorii, tot tîrgul îl prețuiau foarte mult. Era numit poetul văii Someșului, o cinste destul de mare pentru vremea aceea*". Că așa stau lucrurile ne-o dovedesc documentele prezentate în sala documentară George Coșbuc, de la Arhivele statului din Năsăud, inaugurată la 19 septembrie 1954. Aici, pe lîngă fotografii reprezentînd casa din Hordou și familia, se află un bogat material arhivistic. Procesele-verbale ale societății „Virtus romana rediviva" în care este consemnată activitatea sa literară, începînd cu clasa a V-a. Ajuns în clasa a VII-a Coșbuc este ales vicepreședinte al societății, iar în ultima clasă — președinte [4]. Era la 1883, anul marilor creații eminesciene. Procesele-verbale ale societății „Virtus romana rediviva" (*Virtutea romană reînviată*, nume ce-l avea ținutul și era înscris pe stema lui), păstrate în sala muzeu sînt elocvente în acest sens[5]. Din creațiile pe care le-a realizat acum se păstrează la Arhivele statului din Năsăud, următoarele manuscrise: „Ad memorandum", „Geniul morții", „Sfîntul Augustin", „Despre salutare", „Richard inimă de leu", „Către voi", „La altariu", „Sus la munți", „În poena", „Ved eu bine", „Îndemnat", „Lacrimile". Alături se păstrează ierbarul lui George Coșbuc, fotografia sa la absolvirea școlii și alte cîteva documente.

[2] O parte din aceste cărți se află la Biblioteca Academiei R.S.R. și au fost studiate de Al. Duțu: *Biblioteca lui Gh. Coșbuc. Date privitoare la lectura și cultura poetului.* „Studii și cercetări de bibliologie", III, p. 205. Cele aflate la Hordou au fost cercetate de Ion Apostol Popescu: *Răsfoind cărțile din biblioteca lui G. Coșbuc.* „Steaua", 1957, nr. 9, p. 124—125.

[3] Liviu Rebreanu, *Coșbuc*, Conferință în „Amalgam", Socec, 1931, p. 84.

[4] Vezi și G. Scridon: *Pagini despre Coșbuc*, S.S.I.F., 1957.

[5] O discuție a lor vezi și în Ion Rusu: *Colecțiile documentare George Coșbuc și Liviu Rebreanu la Arhivele statului din Năsăud*, în „Probleme de muzeografie, Cluj", 1960, p. 102—109.

https://biblioteca-digitala.ro

TRIUMFUL AUTENTICITĂȚII:

RETROSPECTIVA LUCIAN GRIGORESCU

BALCICA MĂCIUCĂ

Natură statică cu statuetă.

https://biblioteca-digitala.ro

Retrospectiva Lucian Grigorescu continuă seria merituoaselor inițiative cu care ne-a obișnuit Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România. Expoziția prilejuiește nu numai o reîntîlnire cu unele din cele mai bune creații ale pictorului, ci redescoperirea acestuia. Față de Lucian Grigorescu, critica a avut pînă acum o binevoitoare atitudine, nu lipsită, însă, de unele negări. Forța talentului său n-a fost contestată — nici nu putea fi, într-atît era de pregnantă — dar viziunea lui a fost adesea privită cu o jenantă condescendență. Pictorul bonom și dezinteresat, pasionat de muncă, a acceptat imperturbabil acest climat și, într-un fel, l-a întreținut. Omul era prea eclipsant prin temperamentul său, causerul prea fascinant spre a îngădui distanțarea necesară, pentru a intui grandoarea personalității artistice.

Retrospectiva echivalează cu un act de revelație, impunîndu-ne o categorică revizuire a punctelor de vedere parțiale, iar uneori conjecturale, chiar atunci cînd îmbrăcau timbrul grav al elogiului. În aceste elogii, se intercalau adesea rezonanțe false, care se cer corectate. Retrospectiva este un îndemn la reconsiderarea critică a întregului patrimoniu artistic al acestui veac, spre a depista realele linii de forță care l-au orientat și dimensionat, și a stabili repere evolutive cardinale. Lucian Grigorescu, după opinia noastră, este unul dintre cei mai mari pictori români, un clasic al modernității. În contextul artelor plastice, el este un deschizător de drum, opera sa realizează o sinteză unică, a cărei experiență — dacă nu va crea școala, lucru de care ne îndoim — va fi în orice caz punctul de plecare al înnoirilor ulterioare. Ca și Dumitru Ghiață — cel mai autentic reprezentant al specificului național — Lucian Grigorescu reprezintă una dintre cele mai marcante personalități artistice afirmate în acest veac fecund, necontenit frămîntat de seismele căutărilor inovatoare.

Istoricul este ispitit să găsească în complexitatea fenomenului artistic numitorii comuni care coagulează grupurile, școlile, curentele artistice. Utilitatea metodei este incontestabilă, prin intermediul ei stabilindu-se principalele orientări dintr-o anumită perioadă. Există însă, creații care se refuză unei atare inserieri, făcînd dovada unor concepții recalcitrante subordonărilor și abstrase continuităților anexatoare. Sînt personalități independente, solitare, refractare influențelor școlilor sau curentelor artistice, dar care nu vor determina nici ele apariția unor grupări, deși în planul general al culturii sau artei au provocat importante modificări de viziune. În pictura noastră din ultimele decenii întîlnim cel puțin trei artiști făcînd parte din această categorie: Lucian Grigorescu, I. Țuculescu, Dumitru Ghiață. Nici unul dintre ei nu s-a lăsat încorporat unei școli, după cum nici unul nu este șef de școală. În rarele cazuri cînd în creația unor pictori sînt detectate înrîuriri de ale acestora, avem de-a face cu un izolat și steril act de mimetism. Fiecare dintre pictorii numiți a contribuit, însă, decisiv la descătușarea artelor plastice de tutela canoanelor devitalizatoare și toți au stimulat, deopotrivă, înflorirea notelor personale în paleta pictorilor, cheie a tuturor succeselor prestigioase.

În cazul lui Lucian Grigorescu exegeții au căutat să-l situeze istoric, să-i descopere elementele de apartenență la un anumit curent, încercînd să-i evidențieze contribuția la îmbogățirea curentului post-impresionist și asupra acestei pretinse aderențe continuă să existe încă o deplină convergență a punctelor de vedere. Unul din argumentele invocate a fost acela că pictorul a trăit multă vreme în Franța și a manifestat o mare admirație pentru post-impresioniști, o atracție particulară exercitînd asupra sa Derain. Pentru perioada de început a activității pictorului asemenea înrîuriri nu pot fi tăgăduite, dar nici nu ne îngăduie să le absolutizăm. Ele se descoperă într-o serie de lucrări ca: *Peisaj citadin* (1926), *Piață din Cassis* (1927), *Natură moartă* (1928), *Colț de atelier* (1929) și alte cîteva lucrări dintre care unele au fost incluse în expoziția retrospectivă. Lucian Grigorescu este atras nu de lucrările lui Derain de pînă la 1910 — în care culoarea se constituie prin tehnica impresionistă sau pointillistă — ci de cele de după această epocă, în care pictorul francez era sedus de pînzele primitivilor francezi și italieni, dar și de cele ale lui Rousseau — Vameșul. Chiar în timpul primilor ani petrecuți la Cassis, viziunea lui Lucian Grigorescu se eliberează de experiențele post-impresioniste, pictorul decantînd experiența acestora într-o formulă profund originală, căreia îi va rămîne fidel în creația lui ulterioară. Lucrările elaborate după 1930, mărturisesc că pictorul izbutise să-și găsească nota personală, în interiorul căreia nu se vor produce mutații stilistice structurale, înregistrîndu-se doar unele nuanțări. Așa cum însuși a mărturisit mai tîrziu, pentru marele artist: „*influența oarbă la început, apoi înțeleasă, duce la descoperiri proprii, la invenții și la afirmarea personalității*". Sîntem înclinați, așadar, să delimităm în activitatea pictorului o perioadă a căutărilor, desfășurată în principal sub conul de umbră al post-impresioniștilor și apoi perioada împlinirii artistice.

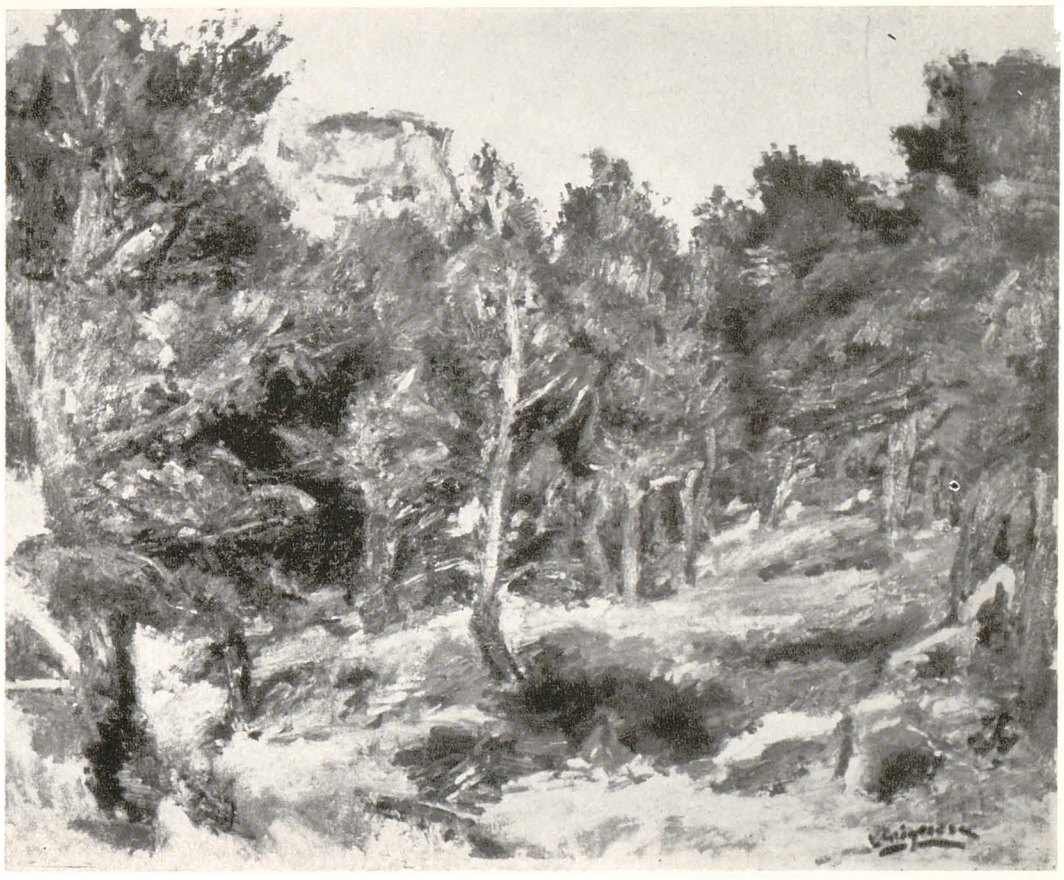
https://biblioteca-digitala.ro

Peisaj din Balcic

Încercarea de a descoperi alte etape în evoluția sa este factice. Viziunea pictorului rămîne unitară, în ansamblu, unele înnoiri producîndu-se doar în tematica operei, în special după 23 August, cînd a acordat o mai mare atenție portretului. Există o remarcabilă continuitate în modul de organizare a spațiului plastic și în formula de a folosi culoarea, care nu se vor modifica pînă la sfîrșitul vieții. O comparație între unele peisaje lucrate la Cassis — *Peisaj din Cassis* (1934), *Vedere din Cassis* (1934), *Drum la Cassis* (1934) și pînzele realizate ulterior — seria peisajelor bucureștene, de la Curtea de Argeș, Balcic, Mangalia și pînă la cele de la Comana și Mogoșoaia — demonstrează o unitate stilistică de netăgăduit. Experiențele impresioniste și post-impresioniste — de la care se revendică întreaga artă modernă — au constituit doar punctul de plecare pentru atingerea unei modernități autentice. Arta lui L. Grigorescu, așa cum se afirmă începînd cu deceniul al patrulea, mai poate fi raportată la viziunea unui grup artistic din străinătate sau din țară? Categoric, nu! Pictorul elaborează o estetică a culorii și a spațiului care-i este proprie. Așa se explică de ce, chiar în perioada șederii în Franța, terenul unde s-au confruntat cele mai diverse orientări artistice, pictorul a rămas indiferent acestor dispute, mergînd pe propria lui cale, tăcut, dar tenace, modest, dar creator. Își va păstra aceeași distinctă individualitate și în climatul artistic românesc în care, în perioada dintre cele două războaie, s-au făcut simțite numeroase manifestări de fad epigonism artistic, alături de ambițioase și extremiste încercări de inovare.

L. Grigorescu, beneficiind evident de condițiile de creație ale unei epoci în plină eferves-

https://biblioteca-digitala.ro

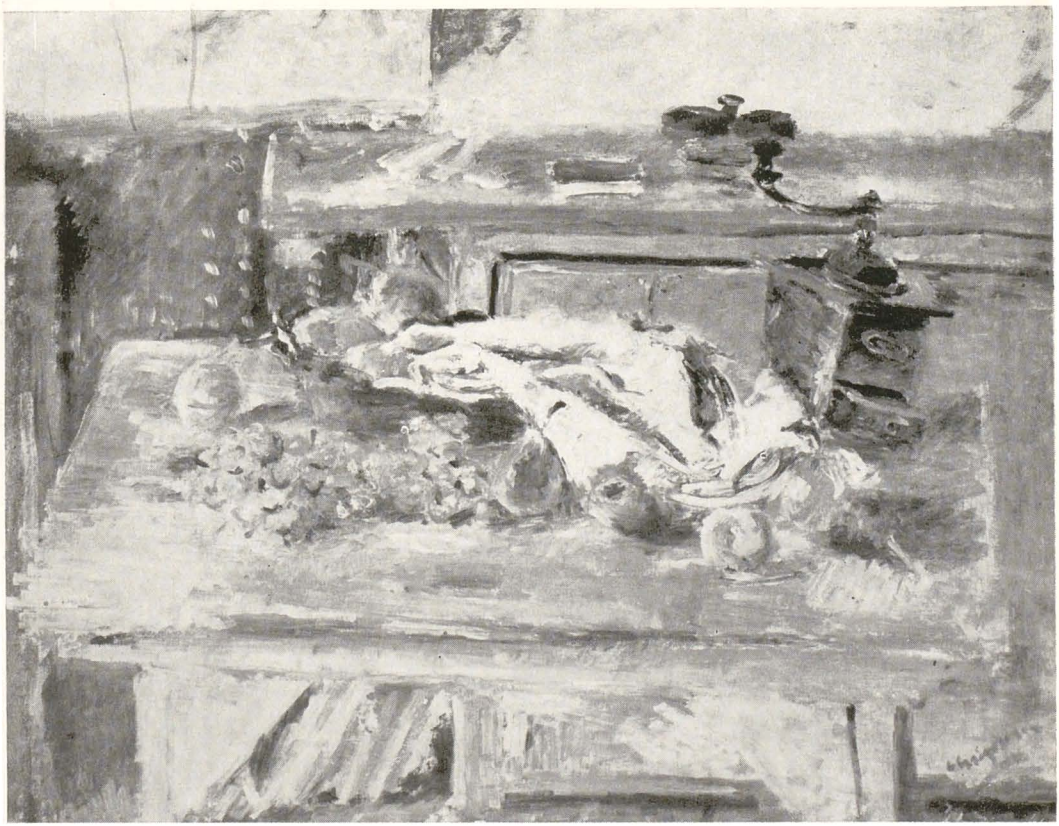


Peisaj din Cassis

cență, va aduce în această problemă soluții capitale. Pictorul a intuit faptul că impresionismul a deschis în arta universală o criză a creației cu termeni dihotomici: reacție în primul rînd împotriva funcției pe care spațiul și culoarea au avut-o, începînd cu Renașterea pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, și în al doilea rînd căutarea unei noi formule de spațializare, a unei noi relații între factorii plastici și cei picturali.

În cazul impresioniștilor, valențele cromatice se satisfac prin incidențele obiectului cu lumina, evidențiate prin diviziunea tonurilor de culoare, juxtapunerea acestora, imaginea constituindu-se în focarul retinian. L. Grigorescu încorporează lumina în culoare, fiecare volum este tratat ca o unitate cromatică distinctă, corelată, însă, cu celelalte unități cromatice ale tabloului. Culoarea este gîndită în afara unei surse de lumină unică, fiecare volum fiind văzut prin propriul lui fascicul de lumină. Firește, într-o atare viziune cromatica se convenționalizează adesea, unele volume fiind colorate aparent neverosimil. Ne frapează acest lucru nu numai în naturile statice, în prezentarea interioarelor, ci chiar și într-o serie de peisaje citadine. Volumele se delimitează cromatic, o delimitare labilă care sugerează doar conturul, lăsînd culorii întreaga posibilitate de desfășurare, unitatea tabloului nefiind asigurată de spațializarea volumelor, ci de distribuirea în spațiu, în primul rînd, a culorii. Dacă adesea culoarea este convențională, convenția este stabilită după o savantă algebră, într-o determinare, am spune algoritmică tocmai în vederea realizării unei cromatici inextricabil unitară, care contribuie la înscrierea în profunzime a planurilor. Cu aceasta am numit una dintre cele mai mari

https://biblioteca-digitala.ro



Natură statică

descoperiri ale lui L. Grigorescu — zicem descoperiri şi nu „găselniţe" cum le numesc unii dintre vechii săi admiratori — profund specifică artei moderne, care contribuie la deteriorarea esteticii renascentiste, ajutînd într-o oarecare măsură la sugerarea unei noi estetici a spaţiului şi a culorii. L. Grigorescu şi-a dat seama că poziţiile inovatoare extremiste sînt puţin productive şi pot compromite o orientare valoroasă în esenţă, cu reale cuceriri ce se vor impune în viitor, în măsura în care nu vor fi tăiate punţile de legătură între nou şi vechi, în măsura în care nu vor ignora raporturile dialectice dintre tradiţie şi inovaţie. L. Grigorescu dovedeşte o pondere remarcabilă, decorticînd cu precauţie elementele osificate ale esteticii clasice, consolidîndu-i principiile viabile, îmbogăţindu-le cu toate cîştigurile artei moderne. Pictorul situează culoarea şi spaţiul pe acelaşi plan, plasticul şi picturalul devin corelative, valori egale şi unitare, inovaţiile artei moderne sînt folosite într-o viziune echilibrată, durabilă, fertilă.

Referirile făcute pînă acum asupra modului de organizare a spaţiului în pictura lui L. Grigorescu au insistat unilateral asupra unghiurilor de vedere, asupra planurilor, încercînd să stabilească evoluţia cunoscută pe această linie. De fapt şi în această chestiune viziunea pictorului este cristalizată de la primele sale lucrări, de-a lungul anilor neînregistrîndu-se decît rotunjiri inerente unei arte străbătînd un continuu proces de înnobilare.

Specifice pentru spaţiul plastic grigorescian ni se par, însă, alte atribute decurgînd din valorile şi funcţiile acordate cromaticii. Spaţiul nu se mai organizează într-o perspectivă monoculară, ci dintr-o perspectivă deschisă, pluriocular ă. Observaţia este îndeosebi valabilă pentru tablourile cu spaţiu închis, dar într-o oarecare măsură şi pentru peisajele sale, mai ales pentru cele panoramice. În opera sa nu

https://biblioteca-digitala.ro

Peisaj din Balcic

spaţiul organizează volumele, ci volumele care-şi păstrează o independenţă relativă structurează spaţiul. În această formulă te întîmpină o inerentă labilitate a spaţiului. Ritmul tabloului se constituie nu atît prin raporturile directe dintre volume, cît prin relaţiile lor cromatice. Vizionarea unui tablou pare a se face în apele unei oglinzi înclinate, cu suprafaţa uşor tulburată. Spaţiul geometric este înlocuit cu spaţiul sugestie, expresivitatea volumelor fiind aceea care creează centrele optice, concertate într-o uluitoare simfonie coloristică. Într-o concepţie ca aceasta pictorul este preocupat nu de obţinerea pitorescului, ci a semnificativului. În felul său, L. Grigorescu promovează un expresionism al volumelor şi al culorilor care, revendicîndu-se de la estetica tradiţională, le valorifică într-o viziune modernă.

În comentariile privind opera lui Lucian Grigorescu, critica a evitat prudentă să vorbească despre măsura în care aceasta este o expresie a specificului naţional. Persistă încă prejudecata că specificul naţional este dictat cu precădere de preocuparea pentru oamenii de la ţară, de evocarea mediului ţărănesc. Absenţa studiilor de sociologie a artei şi de morfologie a culturii a tolerat prezenţa unor asemenea puncte de vedere limitative şi minimalizatoare. Evident nu ne asumăm noi sarcina de a trasa o schiţă a morfologiei spiritualităţii româneşti, limitîndu-ne doar să atragem atenţia că tematica este purtătoarea unor temeinice semnificaţii privind viziunea unui artist, dar ea singură nu izbuteşte să ofere decît o limitată cunoaştere a acesteia. Optica prin care este filtrată tematica este în primul rînd definitorie pentru concepţia artistului, reliefînd apartenenţa sa la un stil naţional, la o anumită morfologie artistică. Andreescu, Luchian, Ghiaţă sînt exponenţi necontestaţi ai spiritualităţii româneşti nu numai prin sursele de inspiraţie, ci mai ales, prin interpretarea acestora. Pallady este un artist de

https://biblioteca-digitala.ro

o valoare excepțională, dar opera lui nu are aceeași semnificație pentru morfologia culturii noastre ca a primilor trei artiști. Considerăm că L. Grigorescu face parte din aceeași filiație cu Andreescu și Luchian, cei trei mari creatori izvorînd din aceeași originară matrice stilistică.

Lucian Grigorescu este un poet al penelului, de o vibrație amplă și caldă. Lucrările sale, indiferent de gen sînt confesiuni sincere, străine oricărei premeditări, mărturii ale unei stări de suflet. Naturile statice cuprind o cuceritoare poezie a faptului mărunt, cultivînd acele sentimente care iradiază bucuria și setea de viață. Peisajele celebrează triumful vieții, comuniunea omului cu natura, veșnicia naturii fiind un simbol al perenității vieții. Îl atrage natura înflorită, străbătută de sevele grele ale vieții, de aceea anotimpurile predilecte sînt primăvara cu verdele crud, intens, vara luxuriantă sau toamna armoniilor coloristice, în nici un caz toamna care despoaie natura și împuținează viața sau iarna, care va constitui doar în izolate cazuri ambianța peisajelor sale. Natura este surprinsă în planuri largi: cîmpii desfășurate în profunzime, cu orizont înalt sau păduri maiestuoase. Peisajul citadin este tratat în aceeași manieră, exultînd imensa, nesatisfăcuta exuberanță a pictorului. Cele mai multe dintre acestea oferă ochiului posibilitatea să se plimbe pe spații întinse, să se încînte, umplîndu-se de imaginea construcțiilor. Nu există aproape peisaj citadin în care elementele germinative ale naturii — floarea, copacul, vegetația în general — să nu fie prezente. S-a obiectat că Lucian Grigorescu separă natura de om, plecîndu-se de la constatarea că prezența umană este înregistrată sporadic și, chiar în aceste cazuri, este schițată sumar. Pictorul n-avea nevoie de prezența fizică a omului, fiindcă peisajele sale implică omul, sînt expresii vibrante ale trăirilor acestuia, mărturii ale sentimentelor sale. Ca și în poezia populară, opera lui L. Grigorescu este străbătută de un suflu naturist, prezența omului dă viață naturii constituind fundamentul relației simpatetice dintre om și natură, amîndoi trăind la unison. Adăugăm faptul deosebit de caracteristic că Lucian Grigorescu evita să picteze flori smulse pămîntului generos, avînd oroare să curme viața unei flori, fie și pentru a o continua în pînzele sale. A preferat de aceea să picteze flori în glastră sau s-a mulțumit să deseneze flori artificiale.

Dacă în pictura lui Andreescu culoarea este intensă, dar reținută, rezultatul unei profunde interiorizări, a unor trăiri dramatice, dacă la Luchian culoarea este explozivă, la L. Grigorescu armoniile coloristice trădează intensitatea trăirii primului și vivacitatea celui de-al doilea, orchestrate cu siguranța unui virtuos. Colorismul lui L. Grigorescu a fost explicat numai prin contactul îndelungat cu pictura franceză, impresionistă și post-impresionistă. Nimic mai greșit decît acest punct de vedere categoric, fiindcă strălucirea și intensitatea culorii le descifrăm în paleta pictorului în lucrările elaborate înainte de plecarea din țară. El nu va face decît, străbătînd anumite experiențe, să-și precizeze și să-și aprofundeze tonalitățile specifice — și doar în acest sens contactul cu impresionismul i-a fost profitabil — să le nuanțeze și afineze.

Colorismul lui L. Grigorescu este, așadar, consubstanțial tradiției noastre artistice, se integrează organic morfologiei artistice naționale. Emanat din această sursă, el a putut fi rafinat prin contactul cu alte structuri stilistice, dar avem certitudinea că și în cazul cînd n-ar fi cunoscut experiența impresionistă, pictorul ar fi fost totuși un strălucit colorist. Opera lui nu face decît să continue cu o remarcabilă dezinvoltură și o savantă iscusință a paletei tradiția coloristică a artei noastre și — oricît de mari ar fi diferențele — L. Grigorescu, ca și artistul popular se încadrează în aceeași tipologie stilistică, proprie ethosului românesc.

Retrospectiva L. Grigorescu ne legitimează nu numai un pictor de o detașată originalitate, care a îmbogățit conceptul de modernitate pe linia valorilor trainice, dar, în același timp, și pe unul din cei mai străluciți reprezentanți ai tradiției noastre artistice. Validitatea modernității artistului rezidă în contactul neîntrerupt cu tradiția culturii noastre. Creația lui se integrează organic morfologiei culturii românești, aducînd în același timp o substanțială contribuție la precizarea acesteia. În istoria artei, L. Grigorescu și-a cîștigat un loc trainic alături de Andreescu, Luchian și Ghiață, care, deși s-au format pe direcții independente, sînt în egală măsură reprezentativi pentru structura stilistică a artei noastre. Sîntem convinși că anii care vin nu vor face decît să descopere în și mai mare măsură importanța și calitatea unei opere care, redusă ca număr, este incalculabilă prin valorile ei artistice.

https://biblioteca-digitala.ro

CREȘTEREA COLECȚIILOR LA SECȚIA DE ȘTIINȚELE NATURII, A MUZEULUI DIN CRAIOVA

MIRCEA POPESCU

Muzeul, ajuns la un anumit grad de dezvoltare, are o dublă funcție: adunarea și păstrarea diverselor materiale, pentru a organiza cu ele expoziții publice și depozite științifice, apoi cercetarea acestor materiale, spre a le face cunoscute în țară și peste hotare, valorificîndu-le prin publicații științifice.

Munca desfășurată pînă în prezent de aceste instituții demonstrează că în țara noastră muzeele au devenit adevărate focare de cercetare științifică.

Muzeul din Craiova, prin secția sa de științele naturii, efectuează cercetări în direcții foarte variate. Astfel a participat la săpăturile paleoantropologice de la Bugiulești, jud. Vîlcea, unde s-au descoperit valoroase fosile care dovedesc transformările și evoluția omului în Oltenia. Muzeul dispune în prezent de cea mai valoroasă colecție Villafranchiană din lume, după afirmațiile prof. Raymond Dart de la Universitatea din Johannesburg (Africa de Sud). Se fac de asemenea cercetări în domeniul zoologiei: faună regională, malacologie, insecte, pești, batracieni, reptile, păsări și mamifere, cu un însemnat rol economic.

S-au întreprins și cercetări privind răspîndirea rocelor cu importanță economică în Oltenia.

Ținînd seama de varietatea, complexitatea, bogăția lumii minerale, a faunei și florei Olteniei, se creează posibilitatea aprofundării problemelor științifice în cadrul muzeelor, în scopul punerii mai depline în valoare a tot ce oferă din acest punct de vedere regiunea noastră. În acest scop, la muzeul nostru s-au pus deja bazele unor colecții de nivel republican: entomologică, ornitologică și malacologică. De asemenea, în perioada care va urma, pe baza organizării sistematice a schimbului internațional, se vor înființa și dezvolta colecțiile de paleontologie, mineralogie, faună și floră din țări străine.

Secția de științele naturii a muzeului nostru, de la a cărei înființare au trecut peste cinci decenii, posedă colecții științifice de o deosebită valoare, dintre care amintim: colecția malacologică Licherdopol, colecția botanică Nyarady, reprezentînd flora Doljului, colecția entomologică, ornitologică și mamalogică a Olteniei ș.a.

Plecînd de la aceste constatări, în planul de muncă pe anul 1967 al secției s-a prevăzut o colectare masivă, pentru a acoperi unele lipsuri în colecții; colecția de păsări și ouă avea, la începutul anului 1967, 784 exemplare, iar în prezent a ajuns la 1 284, colecția malacologică a crescut de la 3 565 la 1 ianuarie 1967, la 7 787 piese, colecția de insecte a crescut de la 4 082 la 9 868 în 1967.

Această creștere masivă a putut fi realizată numai printr-o muncă de colectare și preparare asiduă, desfășurată de colectivul secției noastre.

La sfîrșitul anului 1966, numărul pieselor existente în colecție era de 8 715 iar acum el a ajuns la 21 986.

Dacă în trecut, din lipsă de cadre specializate, materialul era adunat și neprelucrat, începînd cu anul 1967 s-a trecut la o muncă cu adevărat științifică de etichetare, fișare și preparare. Trebuie să menționăm că în vederea unei cît mai bune preparări a obiectelor s-au pus bazele unui laborator, care a fost dotat cu aparatura necesară.

Dar, oricît de valoroasă ar fi colecția, dacă nu are o evidență științifică ea nu poate fi pusă în valoare. Plecînd de la această constatare, s-au făcut cataloage pe colecții, s-a fișat și inventariat materialul vechi și nou colectat.

Începînd cu anul 1968, sarcina colectivului nostru va fi aceea de a îmbogăți și mai mult colecțiile științifice, astfel ca pînă în anul 1970, numărul pieselor din depozit și expoziții să ajungă la 50 000, iar în 1975 la 100 000. Credem că aceste cifre nu sînt de loc irealizabile, experiența de anul acesta a dovedit că planul se poate realiza atunci cînd întregul colectiv este animat de această dorință.

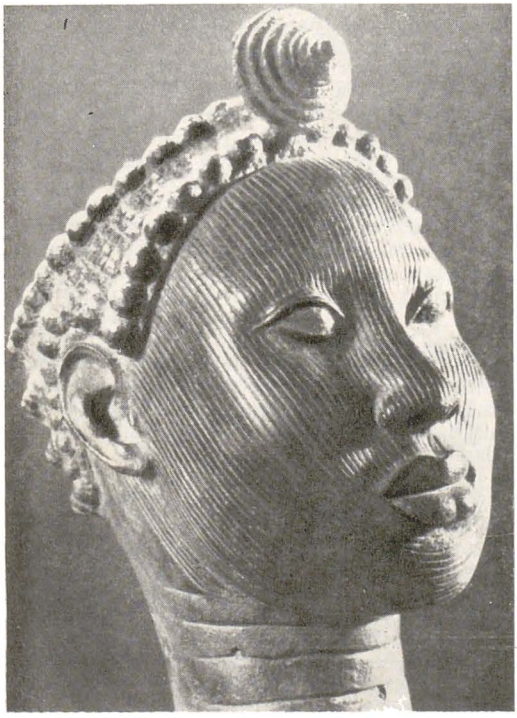
Paralel cu munca de colectare, nu trebuie să pierdem nici un moment din vedere munca de cercetare științifică. Muzeul nostru are în planul său trei lucrări științifice de valoare pentru cercetarea științifică fundamentală a florei și faunei din Oltenia: avifauna masivelor Parîng — Vîlcan și valea superioară a Jiului, (termen 1969), fauna de Chiroptere a Olteniei, (termen 1970) și studiul floristic și faunistic al principalelor bălți din Oltenia — (termen 1968).

Considerăm că fiecare lucrător științific al secției noastre va munci cu mai mult elan pentru îmbogățirea colecțiilor științifice ale muzeului nostru, pentru a putea așeza Muzeul din Craiova printre cele mai valoroase muzee din țara noastră.

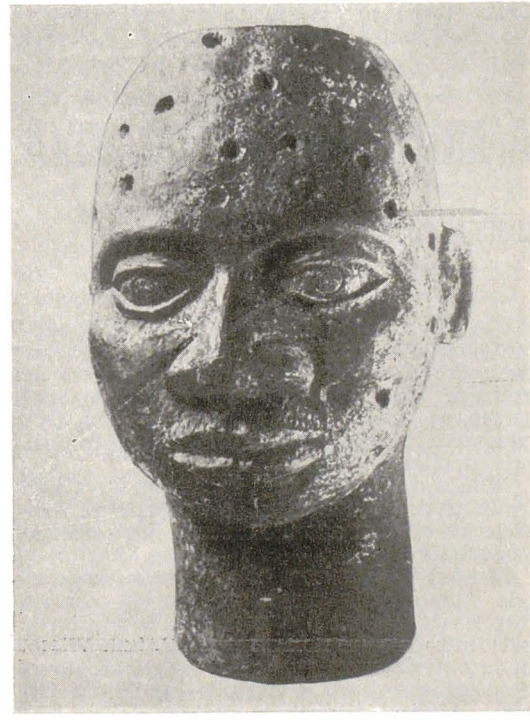
https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL ETNOGRAFIC DIN NEUCHÂTEL LA A 175-a ANIVERSARE

TANCRED BĂNĂȚEANU



Cap de bronz din Ifé



Bronz din Benin

O substanțială și bogată vizită la Institutul de etnologie și la Muzeul etnografic din Neuchâtel (Elveția) — cu studiul colecțiilor și analiza concepției și mijloacelor expoziționale —, participarea Muzeului de artă populară al Republicii Socialiste România, cu premiu și elogii, la Expoziția internațională de „Gătei și podoabe" organizată de Muzeul etnografic din Neuchâtel, cît și intense schimburi de publicații și informații, au cimentat relațiile strînse și călduroase dintre instituțiile noastre. Aceste considerente, cît și deosebita importanță pentru etnografie și muzeografie a Muzeului etnografic din Neuchâtel justifică din plin o prezentare a acestei instituții-model, cu prilejul aniversării celor 175 de ani de la înființarea sa.

De la „Cabinetul de istorie naturală și curiozități etnografice", înființat în 1792 de către generalul Charles-Daniel de Meuron, în Neuchâtelul de atunci cu 3 500 de ceasornicari, 1 300 de țesători și 4 000 de meșteri în dantele și pînă la Institutul de etnologie și Muzeul de etnografie din 1967, în răstimp de 175 de ani de existență, s-au acumulat nu numai colecții,

https://biblioteca-digitala.ro

documente, experiență, dar și elementele unei concepții muzeografice științifice progresiste, care vor duce la formulele aplicate azi de muzeu. Tezele premergătoare și componente ale muzeografiei moderne apar, pe parcurs. Astfel, în 1904, Charles Knapp spunea: *„Un Muzeu nu trebuie să fie o necropolă. El trebuie să servească două scopuri: educarea vizitatorilor și cercetarea științifică. Nu este un domeniu rezervat numai unora. Trebuie să constituie un mijloc de învățămînt pentru toți"* [1]. Urmașul său, prof. Théodore Delachaux, afirma în 1925: *„Muzeul trebuie să fie, pentru public, un mijloc de educație care să-i demonstreze varietatea, ingeniozitatea mijloacelor folosite de ființele umane din colectivitățile omenești de toate felurile spre a rezista, a se păstra, a se perfecționa și dezvolta, de-a lungul generațiilor, într-un cuvînt Istoria Omului"* [2].

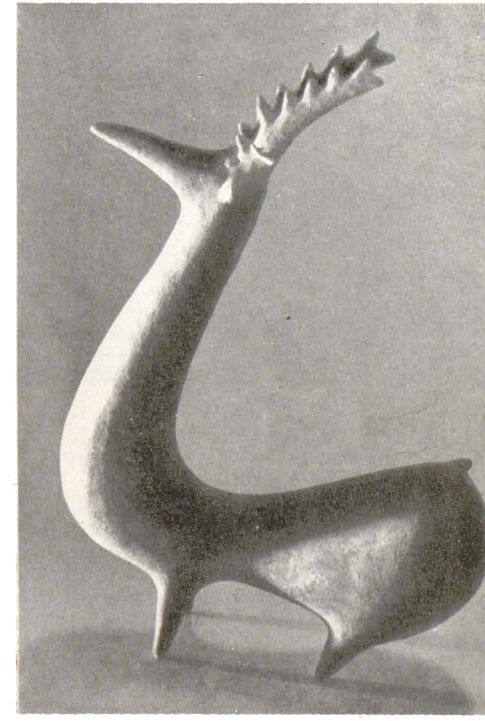
Tezele acestea au fost din plin întărite și completate de contribuția unor nume ilustre de etnografi și folcloriști ca: A. van Gennep — care a ocupat primul, în 1912, prima catedră de etnografie din Elveția, înființată la Universitatea din Neuchâtel —, Charles Knapp, Théodore Delachaux, Alfred Métraux, E. Pittard și alții, care au determinat o sporire eficientă a dezvoltării activității și orientării Muzeului, prin aportul unor prestigioase și laborioase rezultate științifice.

Toate aceste condiții favorabile au creat premisele eflorescenței și prestigiului pe care, pe deplin meritat, îl are astăzi Muzeul etnografic din Neuchâtel.

Cuprinzînd documente de cultură materială și spirituală de pe tot globul, Muzeul are astăzi o bogată și valoroasă colecție de peste 50 000 de obiecte [3] și este specializat îndeosebi în domeniul etnografiei populațiilor africane, în afară de alte două colecții bine distincte: de jucării și de instrumente muzicale.

Colectivul Muzeului, în frunte cu directorul său Jean Gabus, care este în același timp profesor de etnografie la Universitatea din Neuchâtel și directorul Institutului de etnologie, duce o rodnică și susținută activitate științifică de cercetări pe teren și de studii. Astfel, conform profilului său specializat în etnografia Africii, Muzeul a efectuat între 1942—1961, zece expoziții și misiuni sahariene, care au durat, fiecare, între 4—6 luni. Aceste campanii au îmbogățit firește substanțial colecțiile muzeului cu valoroase documente etnografice ale culturii materiale și spirituale africane, cît și cu documente fotografice, filme și schițe, desene, executate de cunoscutul Hans Erni — colaborator al Muzeului — care a efectuat de altfel și splendida frescă de pe fațada Muzeului, cît și mare parte din grafica diferitelor expoziții organizate. Merită semnalat și subliniat faptul că pictura și gravura rupestră din Hoggar și Tassili au fost descoperite, comunicate la Congresul panafrican de preistorie de la Alger din 1952 și publicate (Les Fresques du Tassili) pentru prima oară de Yolande Tschudi, asistenta prof. J. Gabus, descoperire care a declanșat apoi expedițiile lui Henri Lhote.

Specializarea temeinică a Muzeului în problemele etnografiei Africii și prestigiul de care se bucură directorul său ca organizator de expoziții etnografice și cercetător asiduu în



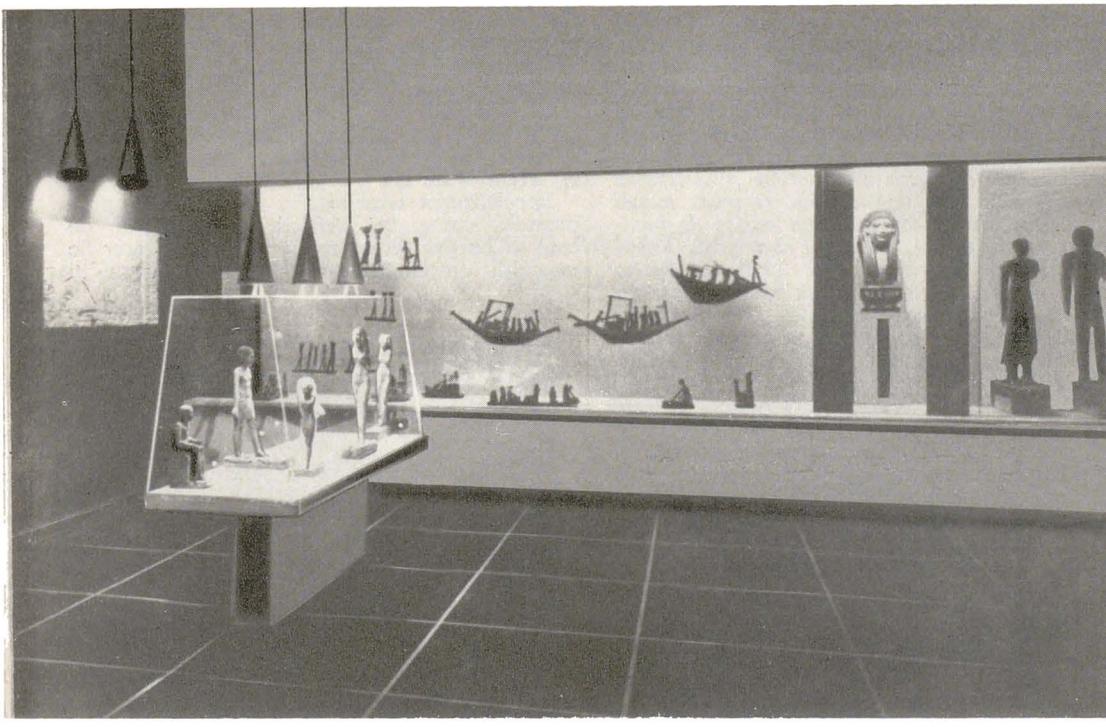
Cerb din bronz — Amlach

Bled es Sudan (țara negrilor), au determinat invitarea sa în vederea organizării unor mari muzee naționale etnografice în Mauritania, Camerun, Nigeria, Ghana, Senegal, Dahomey etc. cît și a marii expoziții de artă neagră de la Dakar, în 1965, cu ocazia și în cadrul Festivalului Internațional.

Dar Muzeul etnografic din Neuchâtel este vestit îndeosebi prin expozițiile sale temporare, foarte interesante ca tematică, foarte originale și frumoase ca expunere, dintre care vom semnala, pe scurt, cîteva dintre cele mai deosebite, începînd cu 1955, enunțînd și temele lor principale.

[1] Jean Gabus, *175 ans d'ethnographie à Neuchâtel*, p. 27.
[2] J. Gabus, *op. cit.*, p. 29.
[3] *Ville de Neuchâtel*, „Bibliothèques et Musées", 1966, p. 117.

https://biblioteca-digitala.ro



Sculptură din expoziţia „Mîna omului"

Brazilia: „De la pană la zgîrîie nori": interpenetraţia civilizaţiilor indiene şi africane, în mediul portughez.

Artizanatul în China: aspectul deosebit al unei arte multimilenare, care se află deodată în faţa civilizaţiei tehniciste, industriale.

Insulele zeilor: evocarea artelor din Java, Bali, Sumatra, Borneo, Celebes, Molusce şi Timor într-o perioadă în care Indonezia abia îşi obţinuse independenţa şi se străduia să-şi valorifice civilizaţia tradiţională, în funcţie de noile necesităţi impuse de industrializare.

Sahara 57: întîlnirea între două lumi cu totul nepregătite pentru a se înţelege şi integra. De o parte lumea tradiţională a nomazilor, de altă parte prezenţa petrolului cu tot arsenalul de tehnicieni, geologi, sondori, cu mici insule avînd nivele superioare de viaţă. Ca temă importantă şi problema aculturaţiei.

Bulgaria: 2 500 de ani de artă.

Cu ce se joacă copiii lumii: ucenicia meseriilor omului la copii, filtrată prin propria lor societate, propriile lor legi.

Găteli şi podoabe în lume: funcţiile precise ale podoabelor, adică eterna comedie sau dramă dintre „Ea şi El", apoi aspectele tehnice, funcţiile sociale, religioase, estetice ale podoabelor.

Arta precolumbiană: document istoric, rapelul unui fel de proces pe care obiectele-document le opuneau istoriei.

https://biblioteca-digitala.ro

Prelucrarea metalului în Sahara

Mîna omului: mîna ca un simbol al civilizaţiei pe măsura omului; civilizaţiile tradiţionale raportate la cele moderne.

Tunisia — Tezaur de artă şi istorie: căutarea unora din sursele esenţiale ale artei şi culturii, cu tradiţiile sale feniciene, greceşti, arabe, hispano-maure.

Amlach, artă proto-iraniană şi vechi covoare din Orient.

Cum se trăieşte în Dahomey

Tehnici muzeografice

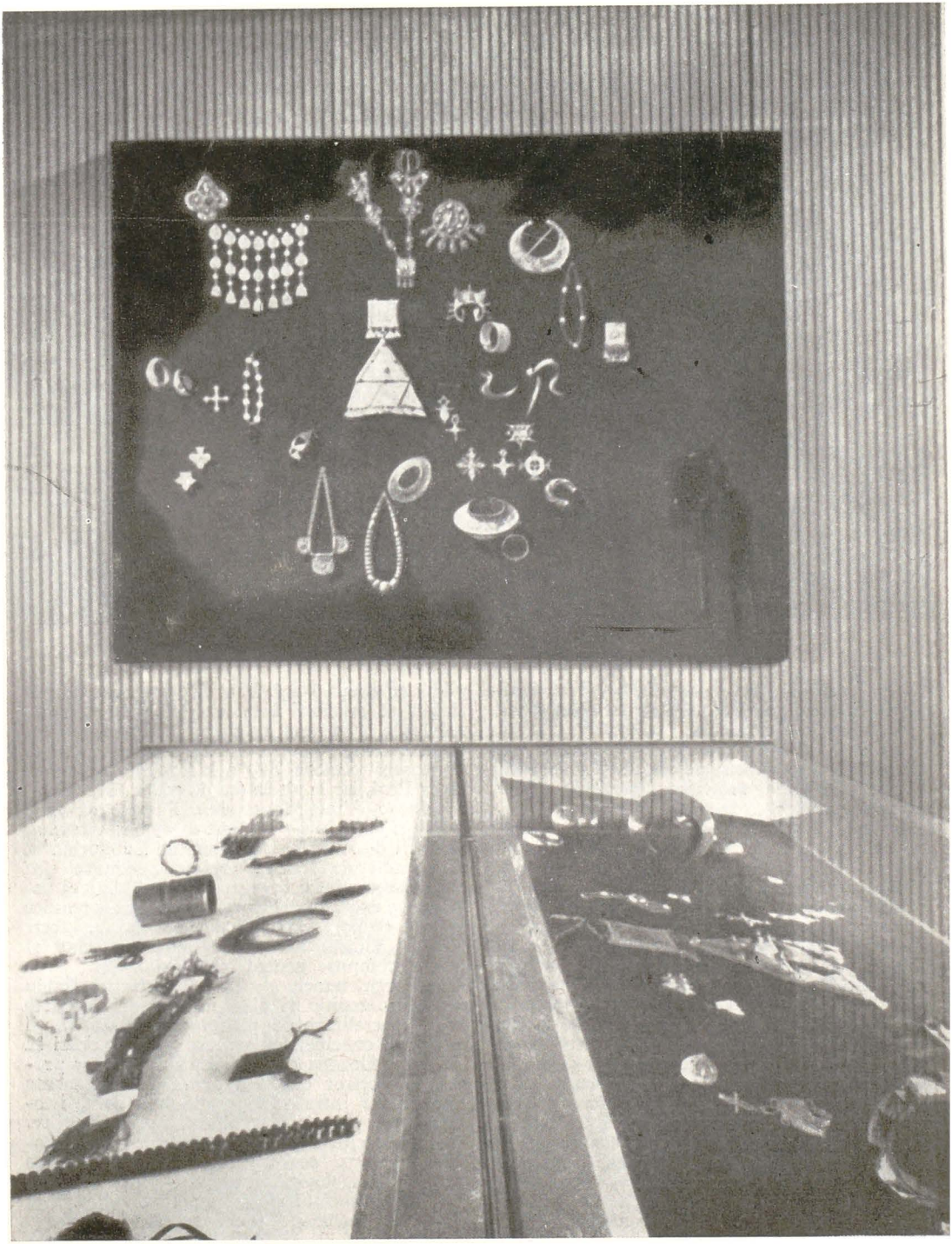
Arta medievală în Ungaria etc., etc.

Toate expoziţiile organizate pun extrem de interesante probleme, atît în ceea ce priveşte tematica lor, cît şi în ceea ce priveşte concepţia expoziţională şi tehnica de organizare a expoziţiilor.

După prof. J. Gabus, muzeograful — din domeniul etnografiei îndeosebi —, trebuie să fie, în acelaşi timp, scenarist, regizor şi scenograf, iar expoziţia trebuie să întrunească toate însuşirile rezultate din îmbinarea acestor preocupări de bază. Concepţia aceasta apare evident concretizată în toate expoziţiile organizate de Muzeul etnografic din Neuchâtel. Chiar şi planul lor de organizare cuprinde, întotdeauna scenariul (tematica, sursele, obiectele), paginarea (regia), ilustrarea etc. Fiecare expoziţie este cu grijă şi meticulos pregătită. Astfel, lucrările pentru organizarea expoziţiei *Mîna omului*, de pildă, au durat 7 ani. Pentru desăvîrşirea expoziţiilor se apelează întotdeauna la toate materialele de prim rang, cu mare rigurozitate selecţionate. Astfel, pentru ilustrarea unor expoziţii (îndeosebi *Sahara 57)* a lucrat asiduu marele Hans Erni, iar la altele (ca de pildă *Arta precolumbiană)* Aimé Montandon. Pentru expoziţia *Găteli şi podoabe* s-au folosit ca material auxiliar tapiserii de Lurçat şi emailuri de Le Corbusier sau studii de Rodin. Obiectele expuse sînt întotdeauna dintre cele mai reprezentative, valoroase şi exclusiv originale, iar mijloacele tehnice folosite (suport expoziţional, iluminaţie, efecte vizuale, fonice) sînt întotdeauna adecvate şi special compuse pentru tema expoziţiei.

În sfîrşit, temele alese au întotdeauna dublu caracter: analitic şi sintetic, permiţînd foarte largi generalizări pe planul întregii civilizaţii umane şi concluzii cu valoare de teoretizări în istoria şi filozofia culturii. Ca un caracter propriu al acestor expoziţii apare şi permanenta confruntare între tradiţie şi actualitate, istorismul clar definit al problematicii etnografice. Tendinţa aceasta permanentă apare şi la expoziţia *Găteli şi podoabe* la care, după analiza tehnică, morfologică, funcţională a podoabelor din arheocivilizaţii pînă în actualitate, Gabus ajunge la concluzia că, de fapt, nu mai era vorba de tema „Găteli şi podoabe" ci de unul din aspectele dramei umane, ale vieţii şi civilizaţiei.

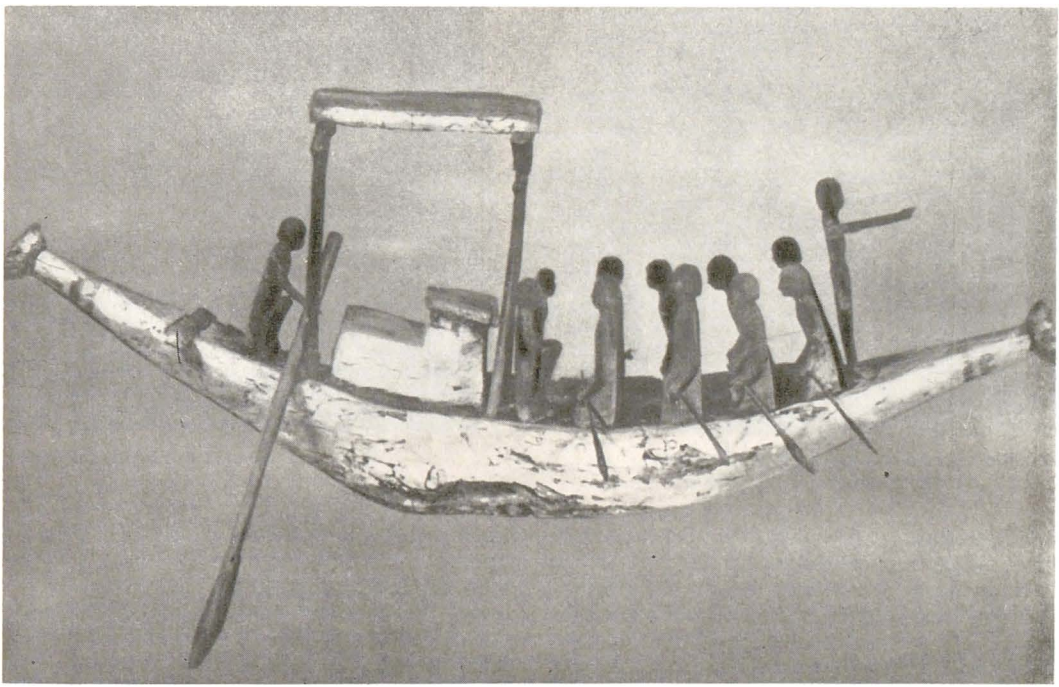
https://biblioteca-digitala.ro



Bijuterii saharіene

https://biblioteca-digitala.ro

Debordantul umanism, marea dragoste de oameni, concepția etnografică științifică a lui J. Gabus se manifestă din plin în toate expozițiile privind culturile antice, cu purtătorii lor, culturile popoarelor care se află încă la un stadiu mai înapoiat de dezvoltare. În expoziția *Arta precolumbiană* firul roșu era ca aceasta să nu fie construită în funcție doar de cronologia clasică a civilizațiilor precolumbiene și nici de tipologia arheologică grupînd ceramica după istoria maya ci și istoria întregii umanități, sau afirmațiile lui Lissner, după care mayașii au fost grecii iar aztecii — romanii Americii Centrale etc., ajunge să raporteze pe alt plan decît în majoritatea muzeelor etnografice din lumea occidentală, valoarea etnografică și artistică — transpusă muzeografic — a obiectelor care vor ilustra forma expoziției. „*Fiecare obiect*, spune Gabus, *poartă pecetea vieții — atît prin tehnică cît și prin funcția sa — și uneori o căldură și*



Barcă funerară egipteană (2400 î.e.n.)

forme morfologice închistate, ci, pornind de la toate acestea, arta precolumbiană să fie încadrată marilor culturi ale lumii (egiptene, grecești, romane), după cum și Malraux în extraordinara sa regie a „Metamorfozelor zeilor" ridicase la rang de valori mondiale, alături de sculpturile budiste, mozaicurile din Ravena etc. și măștile africane Dogon etc. Astfel Gabus, luînd în considerare și afirmațiile lui Raphaël Girard, după care scrierile Popol-Vuh ale mayașilor nu sînt inferioare ca valoare filozofică marilor cărți care au condus conștiința umană, avînd ca rezultat să lumineze nu numai *emoție. Nu e vorba de o clasificare cu vase tronconice, ovoide (. . .) ci de o culegere — pe care am dori-o foarte respectuoasă — a sentimentelor umane*" [1].

Același respect și dragoste pentru om, pentru creatorul și purtătorul tuturor formelor de cultură apare și în profesia sa de credință privind colecțiile (3 000 obiecte, 3 000 fotografii, 3 200 m film, 500 de înregistrări, 200 studii ale lui Hans Erni) rezultate din campaniile saharienе,

[1] J. Gabus, *Arts précolombiens*, în „Bibliothèques et Musées" 1962, p. 83.

https://biblioteca-digitala.ro

Statuetă în lemn — insula Nias, Polinezia

Mască din Gabon

cînd apreciază aceste cifre drept o descriere foarte seacă într-un registru inventar, aceasta fiind *„o lecție de umilință pentru un etnograf, căci, între mîinile unui tuareg sau ale unui mauritan, ale unui hausa sau ale unui peul, ale unui nomad sau ale unui modest meșteșugar, obiectul are o cu totul altă valoare“* [5].

După Gabus, materialul etnografic este, pentru un muzeu, echivalentul unui vocabular. Fiecare obiect pare să aibă valoarea de ecou al unui cuvînt, dar într-o limbă internațională. El înseamnă: tradiție, inventivitate, îndemînare, nivel tehnic, simț artistic, ca și un anumit drum al formelor culturale. Iar formele etnografice, artistice, deci și obiectele ce le reprezintă nu sînt niciodată gratuite, ci funcționale, utilitare, *„explicate prin istorie, mediu, forme economice“* [6], artă care-l confruntă pe om limitelor sale și determină atitudinea colectivității umane față de univers, dar care, în cazul „coaliției“ culturilor, după cum spune Levy Strauss, cu aportul civilizației industriale, duce la modificări profunde în structura societății.

Tot *Omul* e prezent ca element principal în expoziția *Mîna omului*, imn închinat muncii și mînei, acea *„unealtă a uneltelor“* cum o definea Aristot, mîna văzută în expoziție ca: — simbol al unei civilizații pe măsura omului, — mînă a gloriei (în scriere, în viața religioasă, în dans) — mînă pe măsura urbei moderne (în proporțiile modulorului lui Le Corbusier, valoare subliniată apreciativ de Einstein), — mînă a meșteșugului, — a curajului, a înțelepciunii, mînă-unealtă etc. Dar, ca o concluzie etnografică apare afirmația că nivelul tehnic al unei civilizații nu e compus numai de inventarul uneltelor, de cunoașterea procedeelor tehnice, ci și de îndemînarea tehnică, ingeniozitatea, spiritul de adaptare și invenție, deci de om, de valoarea de unealtă a gestului, a mîinii, această perfectă îmbinare între om și unealta sa, fapt exemplificat plastic de afirmația lui Captini, un faur hausa, care spunea: *„Nu mai știu bine unde încep și unde mi se sfîrșesc degetele: lemnul,*

[5] J. Gabus, *175 ans d'ethnographie à Neuchâtel*, 1967, p. 62.

[6] J. Gabus, *Principes esthétiques et préparatoir d'expositions didactiques*, în „Museum“, v. XVIII (1965), nr. 2, p. 74.

https://biblioteca-digitala.ro

Placă de bronz din Nigeria (sec. XVI).

Fresca lui Hans Erni pe fațada Muzeului etnografic din Neuchâtel (detaliu).

pielea, au devenit — după atîția ani — una".

Cu concepțiile sale largi, cu orientarea sa etnografică științifică, este firesc ca J. Gabus să ajungă, pe planul unei convingeri principiale, ca fundament teoretic al întregii sale activități, și la următoarea poziție: „*Problemele extremului Orient, ale sud-estului asiatic, ale Orientului apropiat, ale Africii, se centrează în jurul unui numitor comun: independența și în consecință, o anumită identitate de probleme în etapele unei evoluții brutale, ca și un ideal comun și un același drept: a fi ei înșiși. Acest ideal are nevoie de o credință. Acest punct de plecare le este oferit de comunism*" [7].

Dar, în concordanță cu concepția etnografică și în consecință și muzeografică, se situează și metodele, tehnicile de exprimare expoziționlă, de transpunere a tematicii.

Deosebit de variate, ingenioase, adecvate temei, ideilor ce se cer demonstrate, ele denotă și fantezie, și mult bun gust, reușind să accentueze la locul cuvenit, o idee centrală, esențială. Ne vom limita, spre ilustrare, doar la cîteva exemple.

Pornind de la ideea de bază că o expoziție nu poate pretinde a fi nimic mai mult decît ceea ce este, adică un număr limitat de obiecte pe o suprafață limitată, în fond un vocabular redus pentru a încerca să se formuleze întrebările, se recurge, pe lîngă mijloace tehnice (sisteme de expunere, sisteme video, audeofonice) și la sublinieri subtile, compoziții savante și rafinate.

Spre a expune artizanatul modern chinez, scoțînd în evidență valorile variate ale obiectelor grupate pe tehnici și materiale, fiecare sector a fost conceput în stilul decorativ al unei grădini chinezești, compartimentate, cu fonduri de culoare și simeze diferite, pornind de la un poem din epoca Tang, în care un grădinar îndrăgostit de o prințesă, neîndrăznind să-i vorbească, compunea din flori poeme de forme, parfumuri și culori simbolice.

Iar în confruntarea culturii tradiționale saharienе cu civilizația mașinistă a actualității, expo-

[7] J. Gabus, *175 ans* . . . p. 90.

https://biblioteca-digitala.ro

ziția se încheia — pe planul tezei lui Levy Strauss a aculturației — cu întrebarea: „Dar Oamenii?".

Pe această linie, J. Gabus își creează toate expozițiile și conchide, în privința concepției metodologiei, tehnica expozițională: *„Esențialul rămîne deci o problemă interioară, căci fiecare expoziție n-are niciodată decît o formă pe care ți-o dorești: aceea care se apropie mai mult de impresia resimțită"*.

Una din problemele foarte interesante care se desprinde din activitatea Muzeului etnografic din Neuchâtel este aceea a concepției privind *Muzeul dinamic*.

Din toate expozițiile, tematicile, cataloagele, concepția Muzeului dinamic raportată la aceea a Muzeului static nu apare întotdeauna destul de clară. Uneori este legată de funcția, rolul Muzeului sau structura sa, chiar și de construcția sălilor de expunere: expoziția de bază (muzeu static), expoziție temporară (muzeu dinamic). Alteori *dinamismul* se raportează la sisteme de prezentare, în genul concepției *Son et Lumière*, după noi discutabile în unele din aspectele sale, îndeosebi cînd în expunerea muzeografică intervine prezența omului viu — actor. Astfel în cadrul expunerii dinamice a expoziției *Brazilia: „De la pană la zgîrîie-nori"* se prezintă complexul cultural al unui popor cu ajutorul următoarelor mijloace: material de expunere, deci obiecte-document + înregistrări de voci braziliene, muzică originală, spectacole de dans. Muzeul dinamic, după J. Gabus trebuie să fie în genul unui teatru sau mai degrabă a unei *scene de teatru*, pe care să fie expuse obiectele, cu toate resursele focurilor rampei, cu resurse regizorale, de paginație, ale graficienilor și decoratorilor de mari magazine și un muzeu-spectacol [8].

Reținem ca valoroase pentru un Muzeu dinamic ideile mijloacelor de exprimare audeo și video-fonice, ale regiei și scenografiei, ale proiectării grafice mărite de elementele ornamentale, ale acelui gen de grafică „desene animate de tehnici", în genul celor create de Erni, dar nu susținem spectacolul-dans, omul-actor în contextul expozițional.

Credem însă că Muzeul dinamic trebuie să se înscrie pe alte coordonate decît cele ale mijloacelor și metodelor tehnice de exprimare și transcriere expozițională a ideilor tematice. Formula Muzeului dinamic trebuie să izvorască din concepția etnografică, din conținutul de idei al tematicii. Pe undeva aceasta transpare foarte timid în unele din afirmațiile publicate în lucrările Muzeului. În schimb, este evidentă în însăși tema expozițiilor și în concepția în care sînt puse și rezolvate problemele acestora.

Astfel, atunci cînd se afirmă valoarea ingeniozității, a inventivității, a talentului, a simbiozei om-mînă-unealtă în definirea uneltelor și a formelor de cultură, tema este aceea a prezentării dinamice, argumentată excepțional de tot aparatajul și mijloacele de exprimare muzeografică consacrate de Muzeul din Neuchâtel, dar nu numai prin aceste modalități exterioare.

Conținutul expozițiilor neuchâteleze, concepția lor științifică este în primul rînd dinamică, prezentată conform, în mod inevitabil, prin mijloace dinamice de exprimare.

Tot dinamism se degajă din ciclul ocupație — joc de copii — ocupație (expoziția *Cu ce se joacă copiii lumii)*, drama eternă pe plan social și uman, El și Ea din expoziția *Găteli și podoabe* în lume, raportul Om-civilizație (expoziția *Mîna omului)*, confruntarea dintre două lumi în *Sahara 57*. Iar acestui conținut exprimat dialectic, istoric, deci dinamic, îi urmează, în mod inevitabil, forma adecvată, dinamică. Credem deci că aici trebuie adus corectivul concepției Muzeului dinamic preconizat de Muzeul etnografic din Neuchâtel.

Considerăm că dinamica dialectică a formelor specific etnice de cultură populară raportată pe plan mondial la civilizația umană, pe cele două direcții: spre arheo-civilizație și spre actualitate cu proiectare în viitor, trebuie să constituie fundamentarea teoretică și metodologică a cercetărilor și studiilor etnografice și implicit a transpunerii acestora pe plan expozițional, avînd ca prim mijloc și primă acțiune decriptarea elementelor dinamice izvorîte din confruntarea și compararea civilizațiilor pe coordonatele timp și spațiu, angajînd și tema aculturației. Acestea sînt sarcini considerate de stringentă actualitate și recomandate sub forma de rezoluție de Congresul ICOM din 1965 și susținute de Oppenheimer și Claude Levy-Strauss drept unele din cele mai urgente și importante ale secolului nostru.

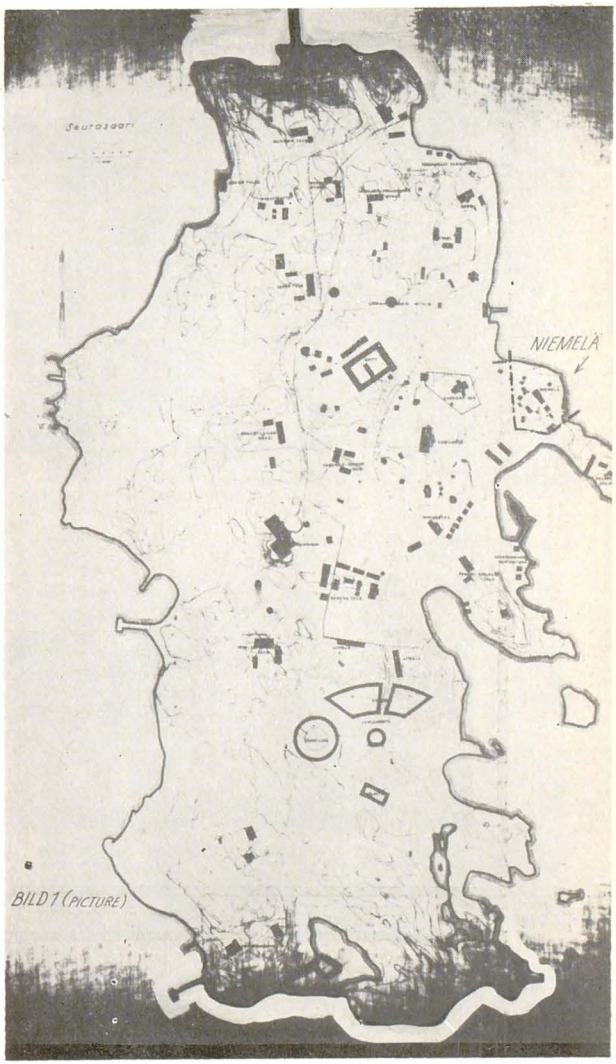
Aceste amendamente teoretice la problema Muzeului dinamic inițiată de Muzeul etnografic din Neuchâtel, idei care parțial și timid apar exprimate și în unele din lucrările sale — dar cu accente și soluționări numai în domeniul formei dinamice a prezentării — nu fac decît să scoată și mai mult în evidență valoarea activității Muzeului etnografic din Neuchâtel, a cărui aniversare o salutăm cu căldură, rolul său de pionier în dezvoltarea muzeografiei etnografice moderne și activitatea științifică rodnică a directorului său prof. J. Gabus.

[8] J. Gabus, *175 ans* . . . , p. 29–30.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎTEVA DATE PRIVIND MUZEUL ÎN AER LIBER SEURASAARI ȘI ALTE GOSPODĂRII-MUZEU* DIN FINLANDA

ALFRED KOLEHMAINEN



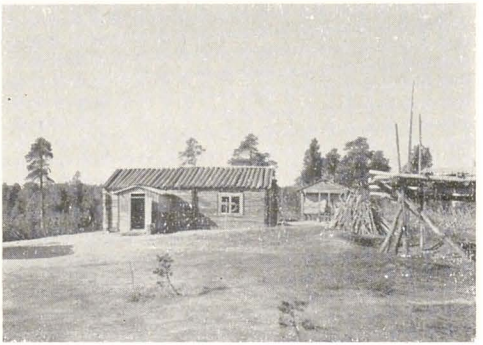
Gospodăria Niemelă a fost transferată din Konginkangas (Finlanda centrală) pe insula Seurasaari în 1909. Deoarece aceasta a fost prima unitate adusă pe insulă, se consideră anul 1909 ca data de întemeiere a muzeelor în aer liber din Finlanda.

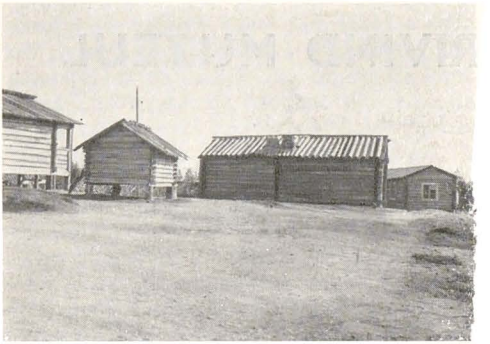
Muzeul în aer liber de la Seurasaari este situat pe insula cu același nume, nu departe de centrul orașului Helsinki, de care e legată printr-un pod. Insula are o suprafață totală de 40 ha, din care muzeul nu ocupă decît o treime, cu cele 88 de construcții și instalații tehnice ale sale. Muzeul în aer liber de la Seurasaari constituie o secție a Muzeului Național al Finlandei.

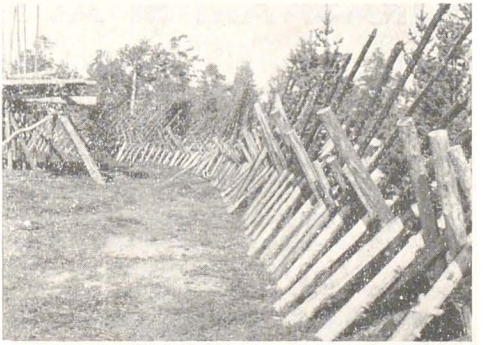
* Aceasta e denumirea finlandeză a micilor muzee în aer liber, alcătuite din una, două sau mai multe gospodării (n.t.).

https://biblioteca-digitala.ro

CASA MUZEU DIN INARI







CASA MUZEU DIN JANAKKALA

https://biblioteca-digitala.ro

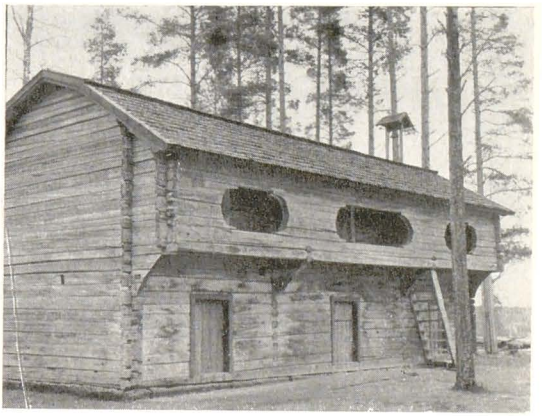
În 1905, arhitectul Yrjö Blomstedt și profesorul-pictor Axel Gallen-Kallela au găsit o mică fermă veche, Niemelä, tipică pentru Finlanda centrală, care își păstrase încă toate detaliile originale și construcțiile anexe. Arhitectul Blomstedt l-a anunțat pe profesorul Axel Olai Heikel despre această „descoperire", ceea ce a avut ca rezultat donarea de către proprietar a grupului de clădiri colecției Antell pentru a fi mutate la Seurasaari. În acest fel a fost obținută prima gospodărie pentru Muzeul în aer liber.

Grupul de construcții de la Niemelä este tipic pentru Savo și Karjala. În această zonă, „sauna" a fost construită mai întîi pentru a fi locuită, iar mai tîrziu s-au adăugat celelalte încăperi. Acest grup de clădiri cuprinde, în curtea din față, o casă, un grajd, cinci hambare separate unele de altele, o dependință și o șură. În curtea din spate se află staulul de vaci, coteţul pentru porci, uscătoria și șopronul pentru bărci. La aceste clădiri se pot observa multe detalii foarte interesante ca de pildă la îmbinarea capetelor de bîrne, sau la construcția acoperișurilor.

Am dat aceste cîteva date pentru a scoate în evidență cît de interesante și de valoroase sînt aceste clădiri pentru muzeele în aer liber din Finlanda.

În afară de Muzeul în aer liber Seurasaari, care e un muzeu central, mai sînt încă multe gospodării-muzeu în toată țara. Aproape fiecare parohie are un muzeu propriu de acest gen. Sînt cam 500 parohii în Finlanda. Cele mai reușite gospodării-muzeu, cu 6—15 clădiri, sînt la: Somero, Kokemäki, Ruovesi, Kangasniemi, Hankasalmi, Punkalaidun, Evijärvi, Kuortane, Punkaharju, Kemiö, Valtimo, Oulu, Janakkala și Inari. Aceste muzee sînt în cea mai mare parte municipale. Este bine să se specifice că toate aceste gospodării-muzeu se bazează pe etnografie și nu pe istorie.

CASA MUZEU DIN HANKASALMI



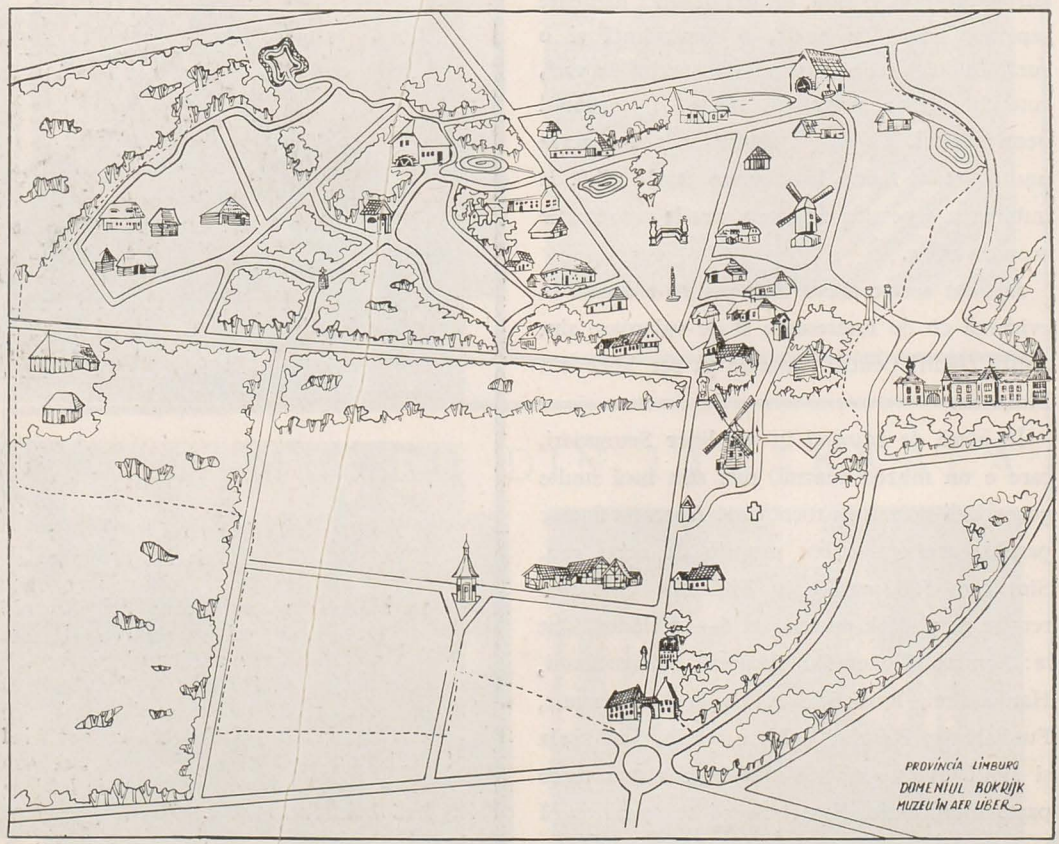
https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL ETNOGRAFIC

ÎN AER LIBER

DE LA BOKRIJK (BELGIA)

GEORGETA STOICA



https://biblioteca-digitala.ro

Alături de numeroase muzee etnografice pavilionare din Belgia, dintre care multe de prestigiu internațional, la Bokrijk a luat ființă în ultimii ani și un muzeu etnografic în aer liber, deosebit de interesant atît din punct de vedere al monumentelor pe care le prezintă, cît și al concepției de organizare.

Ideea înființării unui muzeu în aer liber în Belgia datează din anul 1894 cînd, în cadrul Expoziției Universale, a fost reconstituit un cartier din Vechiul Anvers, care s-a bucurat de mare succes. Ea a fost reluată și dezvoltată apoi de numeroși specialiști, care au propus înființarea unui muzeu etnografic în aer liber alcătuit din construcții autentice, demontate din diferite provincii și reconstruite pe un teren special amenajat. Dintre cei ce s-au dedicat documentării și proiectării acestui muzeu citäm pe prof. Henry Logeman de la Universitatea din Gand, în 1913, prof. Paul de Keyse la 1928, prof. dr. Beer ș.a.

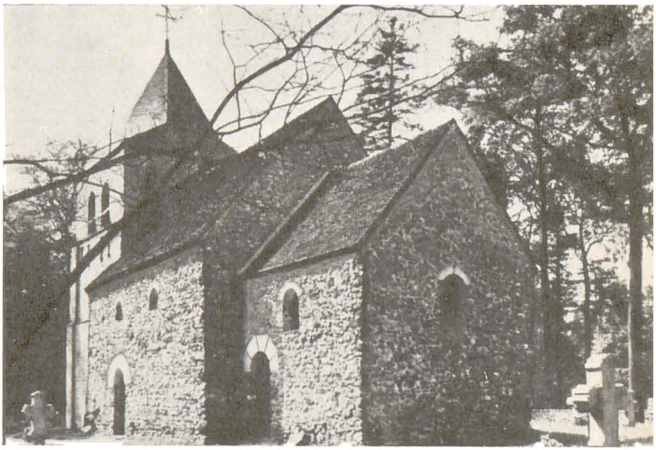
Proiectul înființării unui muzeu pe domeniul de la Bokrijk datează din perioada celui de-al doilea război mondial și a fost reluat în 1952 din inițiativa guvernatorului L. Roppe și a pictorului K. Welleus. Opera grea de realizare a muzeului, în toți anii care au urmat după aceea, se datorește însă incontestabil actualului director, dr. J. Weyns.

Domeniul Bokrijk, devenit astăzi unul din principalele centre de cultură și turism din Limbourg, era destul de puțin cunoscut acum cîteva decenii. Veche proprietate a mănăstirii Heckenrod, domeniul, cu o suprafață de peste 540 de ha de parc, pădure, lacuri și un castel, a fost cumpărat în anul 1938 de autoritățile provinciale. Aceasta a permis autorităților, pe de o parte, să conserve în inima provinciei o superbă rezervație naturală, iar pe de alta, să pună la dispoziția publicului un admirabil loc de odihnă și recreație.

În acest din urmă scop, în cadrul domeniului s-au organizat de la început: un teren de jocuri pentru copii, de peste 5 ha, echipat cu numeroase și variate instalații; un mare complex de terenuri sportive; un parc rezervat exclusiv plimbărilor; un parc de cca 1 ha cu cele mai deosebite soiuri de trandafiri.

Urmînd exemplul unor țări nordice și al Țărilor de Jos, specialiștii belgieni au avut în vedere crearea unui muzeu original, cu atmosferă proprie și nu o copie a muzeelor amintite. În vederea realizării scopului urmărit, a fost lansat un apel către cei mai de seamă folcloriști flamanzi, care au adus o contribuție de seamă la elaborarea concepției tematice și expoziționale pentru viitorul muzeu. S-a trecut apoi la întocmirea planului concret și al programului privind organizarea propriu-zisă. În primăvara anului 1954 terenul destinat muzeului a devenit un vast șantier, iar cinci ani mai tîrziu, la 12 aprilie 1958, a avut loc, într-un cadru festiv, deschiderea oficială a muzeului.

Interior din ferma Helchteren, 1815.



Biserică din Grote-Brogel, sec. XI—XVI.

Fermă longitudinală.

https://biblioteca-digitala.ro

După concepția creatorilor, trebuia realizat un muzeu viu, reprezentativ pentru întreaga Flandră, care să cuprindă regiunea nisipoasă cu zona Campine a provinciilor Anvers, Limbourg, Flandra orientală și occidentală, regiunea îndiguită și regiunea argiloasă din sud-estul Flandrei occidentale, din Brabant și din Hesbaye. Ca urmare, cele 61 de construcții montate ulterior au fost grupate în trei regiuni bine distincte: 1. Campine, 2. Hesbaye și Brabant, 3. Flandra orientală și Flandra occidentală.

Astfel au apărut succesiv în muzeu: un sat de cîmpie, un cătun din partea centrală a provinciei Limbourg, un colț rezervat Flandrei occidentale, iar în prezent este în curs de organizare partea privind Flandra orientală și un cartier orășenesc, care va fi construit în afara așezărilor rurale.

Intrarea în muzeu se face printr-o poartă din 1875, în apropierea căreia se află construcția unui mic birou pentru perceperea dreptului de trecere, servind la întreținerea drumurilor, datat 1725.

Inima muzeului îl constituie satul din zona Campine, în care fermele, instalațiile tehnice, monumentele de arhitectură religioasă, sînt dispuse în jurul unei piețe centrale. Piața, cu o frumoasă peluză de iarbă, reconstituie un „teren pentru sărbătoare" folosit mai ales pentru jocuri. În legătură cu obiceiul străvechi al judecării delictelor în fața comunității, în mijlocul pieței a fost reconstituit, după tablourile lui P. Bruegel, un loc de judecată cu o bancă, alături de care stă stîlpul infamiei. Așezarea stîlpului în piață, aproape de biserică, este în legătură cu obiceiul executării pedepsei după marea slujbă. Stîlpul din muzeu este copie; o piatră datată 1685, provenind de la o moară de ulei din Oud — Turnhout, îi servește drept bază.

Fermele, șurile, grajdurile, cuptoarele, morile de vînt și de apă, așezate în jurul pieței, n-au fost reconstruite ca unități de muzeu independente, pentru a încînta privirea ca niște tablouri, ci grupate judicios, în scopul creării unui ansamblu coerent, care să redea veridic atmosfera satului la o anumită epocă.

În această secțiune a muzeului apare frecvent ferma longitudinală, cel mai arhaic tip de locuință rurală, reprezentat în multe din operele lui Bruegel. În cadrul fermei longitudinale sînt grupate, sub același acoperiș, camerele de locuit, grajdul și șura. Pe una din laturi acoperișul se prelungește, adăpostind două mici încăperi de locuit și o pivniță.

Tot în apropierea pieței a fost reconstruit un han țărănesc care poartă numele „Sebastian", patronul trăgătorilor cu arcul. Construcția inițială datează din jurul anului 1780. Ea a suferit unele transformări ulterioare, probabil în 1846. Interiorul hanului a fost reconstituit după un model din 1900 și adaptat nevoilor actuale. Hanul este deschis, ca și muzeul, de la Paști pînă la sfîrșitul lunii octombrie, și oferă vizitatorilor produse ale bucătăriei tradiționale.

La mică distanță de han și în legătură cu numele pe care-l poartă, la 14 iulie 1963 a fost montat și inaugurat printr-un concurs, stîlpul înalt pentru trageri cu arcul, specific tîrgurilor de altădată din Flandra.

Dintre instalațiile tehnice țărănești, o atenție deosebită a fost acordată morilor, reprezentate în zona Campine printr-o moară de tip obișnuit, o moară flamandă cu partea superioară mobilă din Mol-Millegem și prin două mori de apă dintre care una poate fi pusă în funcțiune datorită unui mic pîrîiaș. Din seria instalațiilor țărănești întîlnim la Bokrijk și o „moară pentru ulei din Ellikom". Pe roata orizontală, deasupra pietrei poate fi citită următoarea inscripție: *„Meșter P.I. a făcut aceasta la 15 mai 1702"*.

Un punct de mare atracție îl constituie o berărie cu inventarul complet. Edificiul, construit din cărămidă în stil „mosan", aparține, probabil, secolului al XVII-lea. Construcția este decorată cu straturi de piatră și o cornișe din gresie. Instalațiile din interior provin de la berăria Tomsin de Hoegaerde și cuprind o tocitoare de aramă și cada pentru prepararea berii din malț. Pompa din exterior a fost adusă de la o casă veche (1772) din Muntstraat-Louvain.

Ca o particularitate a regiunii Limbourg, s-a reconstruit în muzeu un cuptor de pîine de la Klapstraat care se distinge prin absența camerei pentru frămîntatul aluatului, specifică altor zone ale Flandrei.

Dintre monumentele cu caracter religios din muzeul în aer liber de la Bokrijk se remarcă biserica romanică din satul Grote-Brogel-Limbourg. Nava și corul aparțin secolului al XI-lea în timp ce turnul a fost adăugat către anul 1550. Șarpanta romanică a navei și a corului, ca și acoperișul din țiglă au fost înlocuite. Înainte de demontare, pereții au fost împărțiți în pătrate în interiorul cărora fiecare piatră a fost numerotată; după această operație fiecare pătrat s-a fotografiat. În felul acesta demontarea, reconstruirea și restaurarea monumentului s-au făcut în condiții excepționale.

În biserică s-au păstrat statuile originale. Monumentul reprezintă unul din cele mai vechi lăcașuri de cult din Limbourg.

https://biblioteca-digitala.ro

Sectorul zonei Hesbaye — Limbourgul meridional — este mai puțin întins. Ferma caracteristică din această zonă este construită în tehnica denumită „en colombaj" — avînd schelăria din lemn, cu intervale completate cu cărămidă tehnică foarte răspîndită în Flandra. Planurile cele mai răspîndite sînt fie în formă de „L" sau de „U", fie în formă de patrulater.

Din categoria fermelor „en colombaj" cele aduse din Contzen și Kortessem constituie exemplare remarcabile. Ferma Contzen — numită astfel după numele unuia dintre ultimii proprietari — se remarcă printr-o cameră special amenajată pentru prepararea aluatului, foarte înaltă, în care se găsește o căpistere de dimensiuni neobișnuite (2,31 m) și o masă pentru pîine cu fața dintr-o singură bucată de lemn. O piatră de la cuptor poartă data de 1718.

În casa Kortessem, șemineul impunător datează din 1667. Interiorul locuinței a fost organizat după indicațiile furnizate de ultimul proprietar. În micul hambar al fermei este o remarcabilă presă pentru fructe, din 1760.

Regiunea argiloasă a celor două Flandre este reprezentată prin ferma tipică din „Meetjesland" și din „Polden".

Fermele celor trei zone reprezentate în muzeu cuprind, alături de locuința propriu-zisă, și construcțiile anexe: șuri, grajduri, cuptoare, fîntîni ș.a. Din seria construcțiilor anexe, deosebit de interesante sînt cele trei tipuri principale de șuri: „șura cu arie de treierat oblică" din Mol-Sluis, „șura cu arie de treierat pe latura longitudinală" din Oevel precum și „șura cu adăpost pentru unelte" de origine vest flamandă, din Loo.

Casele și fermele nu sînt locuite dar sînt mobilate și prevăzute cu toate obiectele de uz casnic din epoca gospodăriei, acolo unde materialele existente o mai permit.

Susținînd cu multă căldură principiile care au stat la baza organizării muzeului, printre care și acela al amenajării interioarelor, dr. J. Weyns, scria într-una din publicațiile muzeului: „*Familiarizată cu lucrările simple ale existenței cotidiene ale strămoșilor, generația noastră poate să se simtă în muzeu, la ea acasă, în timp ce, tineretul actual, generațiile viitoare, vor fi pătrunse de această atmosferă reconstituită și vor găsi aici un trecut pe care nici o carte nu-l va putea reda atît de veridic*". Modul în care au fost organizate interioarele, cu respectarea strictă a autenticității, a contribuit în mare măsură la realizarea atmosferei.

În total, muzeul posedă o colecție de mobilier și obiecte de uz gospodăresc formată din 11 400 piese, la care se adaugă mereu noi achiziții.

Așezarea muzeului în cadrul complexului de la Bokrijk, departe de a-i stînjeni activitatea, îi creează avantajul unui aflux mare de vizitatori din țară și din străinătate, — în medie 300 000 anual față de 1 000 000 înregistrați în cadrul domeniului — îi asigură fondurile necesare dezvoltării în continuare și întreținerea curentă.

Moară de vînt din Mol — Millegen, 1788.

Din punct de vedere științific, conducerea aparține unui grup de specialiști, care au reușit să facă din Muzeul în aer liber de la Bokrijk, într-un timp scurt, o unitate de prestigiu internațional.

https://biblioteca-digitala.ro

GALERIA DE ARTĂ PE ROȚI*

VIORICA DENE

Acest titlu surprinzător și sugestiv se poate întîlni adesea pe marile artere ale orașelor sau pe șoselele naționale din statul Virginia — în chip de frontispiciu al unor imense automobile special amenajate pentru a adăposti o expoziție de artă itinerantă, permițînd astfel populației de pe tot cuprinsul acestui stat să cunoască o parte din comorile de artă ale lumii.

Într-adevăr, Muzeul de artă din Richmond, capitala statului Virginia, deschis în anul 1936 și cu care — pe drept cuvînt — se mîndresc nu numai locuitorii acestui stat, dar și ai țării întregi, a inițiat încă din 1953 o serie de expoziții itinerante, transportate și expuse în acest vehicul construit după planurile elaborate de personalul său muzeografic în colaborare cu inginerii și tehnicienii respectivi. Pînă în prezent, numărul acestor „Artmobile" a ajuns la patru, ultimul tip reprezentînd cel mai avansat stadiu de amenajare și de prezentare a exponatelor.

Virginia este unicul stat american care dispune de aceste „Galerii de artă pe roți". Eficiența acestor expoziții (care pot dura fiecare pînă la 6—8 luni) a fost dovedită prin succesul de care se bucură în rîndurile localnicilor care au prilejul să cunoască valoroase opere de artă națională sau străină, asistînd concomitent la spectacole de dans, recitaluri de muzică, seri literare organizate special, fie cu echipe locale, fie cu echipe chemate în mod special. Desigur, corelația acestor manifestări este controlată de organizatorii expoziției și de Serviciul de educație și de propagandă al Muzeului de artă din Richmond.

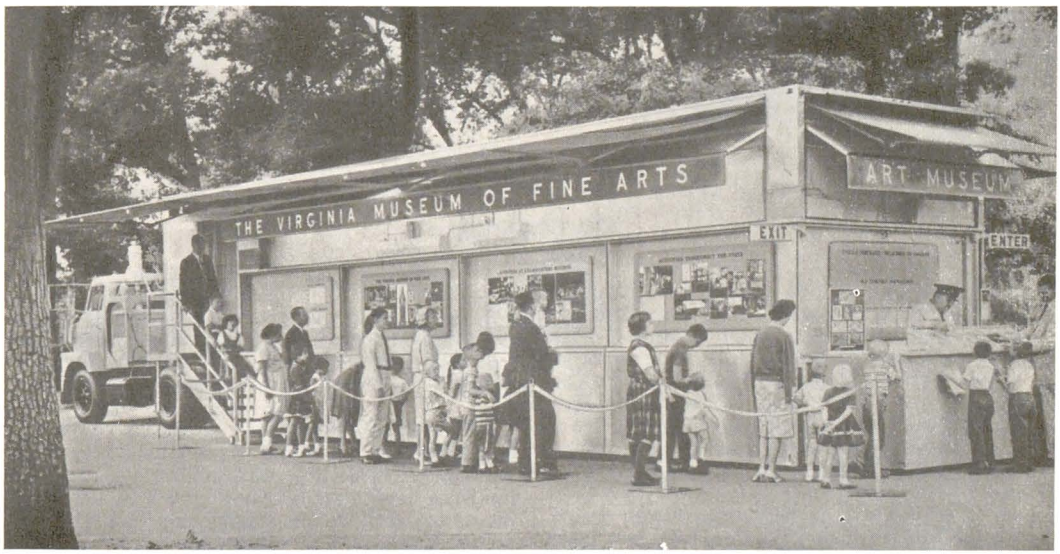
Tematica expozițiilor este extrem de variată. Astfel, în decursul acestor cincisprezece ani s-au organizat expoziții pe teme largi: arta americană, pictura din Italia, pictura din Țările de Jos, curentul impresionist, arta egipteană, arta precolumbiană etc. sau pe un registru mai restrîns: portrete din secolul al XIX-lea, ceramica chineză, peisajul englez etc.

* Informațiile au fost primite cu prilejul vizitei pe care am făcut-o, în luna noiembrie 1967, la Muzeul de artă din Richmond; șeful departamentului de educare și propagandă cu care am discutat un timp destul de îndelungat a binevoit să-mi procure și materialul ilustrativ al acestei activități pe cît de interesante, pe atît de utile.

https://biblioteca-digitala.ro

Ţinînd seama de dimensiunile reduse ale micii încăperi de care dispune o „expoziţie pe roţi", arhitecţii proiectanţi au lărgit suprafaţa expunerii folosind panouri glisante, vitrine de perete extrem de plate şi tot felul de sisteme ingenioase pentru a cîştiga spaţiu, fără totuşi

se trimit directorilor de şcoli aproximativ cu o lună înainte de sosirea expoziţiei în oraşul respectiv, cum şi datorită diapozitivelor sau filmelor de scurt metraj relative la tematică, se asigură o bună înţelegere a expoziţiei de către toate categoriile de public.



a da impresia de improvizaţie sau de îngrămădeală.

Sala este înzestrată cu instalaţii de aer condiţionat şi lumină fluorescentă, are un sistem de transmitere a comentariului expoziţiei făcut de un specialist. La exterior, există difuzoare prin care se anunţă deschiderea expoziţiei şi manifestările artistice care o însoţesc.

Expoziţia se opreşte în fiecare oraş, între două şi şase zile, în funcţie de numărul locuitorilor, al şcolilor şi al altor instituţii de cultură în raza cărora „Artmobile"-ul poposeşte.

În maximum două ore după parcarea maşinii, expoziţia este accesibilă vizitatorilor; scările de acces se fixează extrem de rapid la cele două portiere de pe o latură lungă a vehiculului, astfel încît un circuit într-un sens unic este asigurat. Din acoperişul maşinii se trage un velum care se sprijină pe ţăruşi, la circa un metru distanţă de ea, mărind astfel spaţiul de expunere în exterior prin vitrine adosate de pereţii longitudinali ai automobilului şi formînd şi un adăpost al vizitatorilor în caz de intemperii.

Cu ajutorul etichetelor şi al textelor afişate în sală, precum şi a materialelor mai ample care

Această interesantă iniţiativă a Muzeului de artă din Richmond permite unui mare număr de adulţi şi de copii — care se preocupă de artă — dar lipsiţi în orăşelul lor de un muzeu care să le ofere contactul direct cu operele de artă, să vadă unicate de mare valoare. Pe de altă parte, stimulaţi de ceea ce au admirat în aceste expoziţii itinerante, ale căror exponate aparţin Muzeului de artă din capitala statului lor, foarte mulţi locuitori, chiar din cele mai îndepărtate regiuni, îşi fac timp şi drum pentru a-l vizita, dornici să cunoască şi restul bogăţiilor sale.

Astfel, „Artmobile"-ul, adică „Galeria de artă pe roţi" are un dublu rol: să aducă arta la locul de muncă şi de studiu al fiecărui cetăţean şi să inspire unui număr cît mai mare de locuitori dorinţa de a vizita muzeul care l-a creat.

Şi iată, în secolul nostru, cu posibilităţile tehnicii moderne, reînviată celebra „Commedia dell'arte" sau nu mai puţin renumitul „Théâtre des tréteaux" a lui Molière.

Adosat de peretele din spate se află o vitrină cu diferite publicaţii de artă, editate de Muzeul de artă din Richmond, care pot fi cumpărate la preţuri extrem de avantajoase.

https://biblioteca-digitala.ro

TEZAURUL FEUDAL DE OBIECTE DE PODOABĂ DE LA ŞENDRENI

ION DRAGOMIR

Cu prilejul unor lucrări agricole, efectuate pe teritoriul comunei Şendreni, din zona periferică a oraşului Galaţi, s-a descoperit, în anii 1938—1939, un important tezaur de obiecte de podoabă din argint. Piesele au fost găsite într-un vas de lut ars care nu ni s-a păstrat. Pe lîngă valoarea sa documentar-ştiinţifică, această descoperire a avut meritul de a aduce noi contribuţii la îmbogăţirea colecţiilor feudale ale Muzeului de istorie din Galaţi.

În primăvara anului 1939, în urma unor cercetări, întreprinse în această comună, prof. M. Petrescu-Dîmboviţa a obţinut un cercel din tezaurul amintit, din partea unui locuitor [1]. Obiectul a intrat în patrimoniul Muzeului de istorie din Galaţi, care abia luase fiinţă atunci, iar restul podoabelor au fost colecţionate de către dr. Nestor Măcellariu din Galaţi. Mai tîrziu, în anul 1960, celelalte piese, în număr de 13, au fost achiziţionate de Muzeul de istorie Galaţi, de la dr. Margareta Măcellariu, reîntregindu-se astfel inventarul tezaurului [2].

Tezaurul cuprinde un număr de 14 piese, diferite ca formă şi mărime, lucrate cu multă îndemînare şi simţ estetic, fiind ornamentate în general cu garnituri de filigran şi incrustaţii de sticle albastre şi verzi, ce alternează în mod armonios cu protuberanţe piramidale, alcătuite din granule sferice.

Din numărul acestora fac parte trei cercei: *a)* doi identici ca mărime, formă şi decor (fig. 1—2) şi *b)* unul de alt tip, ceva mai mic (fig. 3); *c)* o broşă de forma unei rozete, în stare fragmentară (fig. 4); *d)* un cercel de formă semilunară (fig. 5); *e)* opt butoni ornamentali semisferoidali, probabil de la cercei sau de la veşminte prevăzuţi, fiecare, cu cîte un pandantiv din tablă oval-circulară (fig. 6—13), precum şi *f)* o teacă de forma unui papuc miniatură (fig. 14).

Obiectele sus-amintite le descriem după cum urmează: *a)* Doi cercei de argint, în greutate de 9 gr fiecare. Sînt alcătuiţi cu un capăt pe montura cercelului. Capătul mobil al verigii se introduce într-un dispozitiv prevăzut cu urechiuşă.

Montarea cercelului este executată din tablă ciocănită la rece, de formă poliedrică, cu şase feţe rombice, avînd laturile de cîte 9 mm, delimitate prin două şiruri de sîrmuliţă, răsucită şi aplicată în tehnica filigranului. În centrul fiecărei suprafeţe se află lipită o celulă, prevăzută cu trei ghiare în care sînt încrustate sticle globulare, de culoare albastră. Unele dintre ele lipsesc. Fiecare unghi al suprafeţelor rombice este marcat prin protuberanţe piramidale, alcătuite din 10 granule globulare. Între feţele rombice, există spaţii faţetate triunghiular, în număr de opt, ale căror perimetre sînt delimitate la fel. Faţetele triunghiulare sînt acoperite în întregime prin piramide de acelaşi tip, însă ceva mai mari, compuse din 19 granule. Îmbinarea armonioasă a acestor elemente decorative dă o eleganţă deosebită celor doi cercei.

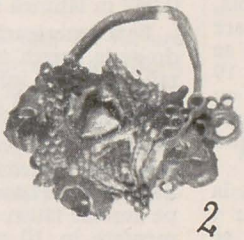
b) Al treilea cercel se deosebeşte de ceilalţi doi. Este ceva mai mic şi cîntăreşte 6 gr, avînd toarta deslipită de montură. Se compune dintr-o verigă simplă, arcuită, lăţită şi perforată la capătul liber, întocmai ca un cioculeţ, iar celălalt este ornamentat cu o plăcuţă, avînd aplicată pe faţa superioară un rînd de tuburi filigranate dispuse orizontal, încadrat de două rînduri de granule sferice. Capătul mobil al verigii se introduce

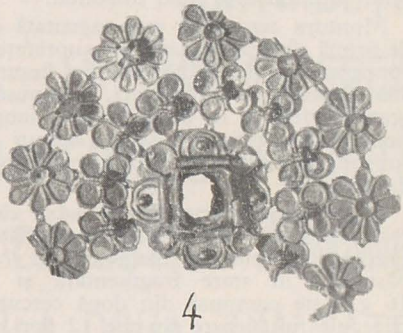
[1] M. Petrescu-Dîmboviţa, *Călătorie de cercetare arheologică în judeţul Covurlui*, extras din „Orizonturi", III, 5—6, Galaţi, 1941, p. 19.

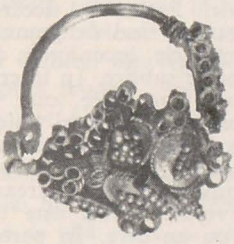
[2] Piesele sînt inventariate cu numere de marcare de la 6839—6844 şi alta cu 1931.

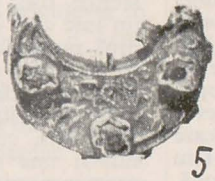
https://biblioteca-digitala.ro

1


2


4


3


5

14

6

7

8

9

10

11

12

13

Tezaurul de obiecte de podoabă din argint de la Șendreni — Galați; 1—3, 5 — cercei; 4 — broșă; 6—13, butoni ornamentali probabil de la cercei; 14 — teacă.

https://biblioteca-digitala.ro

într-o urechiuşă, ce este montată pe o plăcuţă identică cu aceea situată în partea opusă. Intervalul dintre aceste plăcuţe este completat cu două şiruri de tuburi din sîrmă foarte subţire, fiind suprapuse în mod orizontal.

Montura cercelului este executată din tablă, de formă sferică, faţetată în 7 suprafeţe circulare conturate cu sîrmă filigran. În fiecare cerc se află fixată o protuberanţă, compusă din 19 granule sferice. În două puncte, tangenţial cu perimetrele cercurilor, se află tuburi din sîrmă subţire, prevăzute în exterior cu cîte un rînd de granule.

c) O broşă executată din tablă ciocănită la rece, de forma unei rozete, asemănătoare cu o broderie ajurată, în diametru de 7,5 cm, se păstrează în stare fragmentară şi cîntăreşte 16 g. Este compusă din două cercuri concentrice, alcătuit fiecare din cîte 12 flori, cu 8 şi 4 petale, de mărimi diferite, fiind prelucrate în mod separat. Acestea sînt grupate în jurul unei flori centrale, cu opt petale, în mijlocul căreia se află o celulă mare, degradată, fără sticlă. Din ambele cercuri lipsesc cîte trei flori. Toate au petalele conturate cu sîrmă filigranată. Grupul florilor ce alcătuiesc cercul periferic sînt prevăzute central cu celule cu patru ghiare, în care se află încrustate sticle de culoare verde. Din numărul acestora nu se păstrează decît două. Cele din al doilea cerc, au în mijlocul lor o protuberanţă piramidală, formată din 10 granule globulare. În ceea ce priveşte petalele florii centrale, acestea au fost ornamentate cu cîte o granulă sferică. Piesele componente ale rozetei sînt lipite pe un schelet de sîrmă împletită şi ciocănit la rece, de forma unui cerc cu 12 raze, situat pe partea inferioară a broşei.

d) Un cercel fără tortiţă, de forma unei semilune, în stare fragmentară, în greutate de 5 g, măsoară 0,023 m lungime, 0,010 m lăţime maximă şi 0,005 m grosimea. Ambele feţe sînt ornamentate cu decor floral stilizat, asemănător unei ferigi, executat în tehnică filigran. Faţa superioară este prevăzută cu 3 celule lipite, încrustate cu sticle de culoare verde, iar cantul obiectului este împodobit cu 8 tuburi din sîrmă subţire, aplicate orizontal.

e) Opt butoni semisferoidali, din tablă subţire, probabil garnituri ornamentale de la cercei, sau de la veşminte, în greutate totală de 9 gr. Aceştia sînt identici ca mărime şi decor, cu deosebirea că unii dintre ei se păstrează mai bine. Suprafaţa exterioară este împodobită cu protuberanţe piramidale, situate în mod simetric pe umărul butonului. Fiecare protuberanţă este alcătuită din cîte 4 granule sferice, înconjurate de un mic cerc, din sîrmă filigran. Registrul celor 4 protuberanţe este delimitat de două cercuri din aceeaşi sîrmă, aplicate orizontal pe calota butonului. În punctul central al obiectului se află un tub în poziţie verticală, prin care este introdusă o sîrmă format ochi, de care atîrnă un pandantiv din tablă, oval-circulară, ciocănită la rece. La baza fiecărei calote-buton există cîte două găuri, dispuse lateral, una în faţa celeilalte, care sigur serveau pentru a fi prinse sau montate de piesa centrală.

f) O teacă, format papuc miniatură, în greutate de 30 g, măsoară 0,110 m lungime şi 0,042 m lăţimea maximă.

Faţa exterioară a tecii este arcuită, terminîndu-se la partea superioară cu doi lobi ornamentali, iar faţa inferioară este dreaptă avînd pe mijloc o uşoară alveolare. Decorul este aplicat exclusiv pe faţa superioară, fiind deosebit de ingenios conceput şi artistic realizat, în tehnica filigranului, armonizat cu incrustaţii de sticlă. Se compune din două registre, dispuse lateral pe ambele laturi ale tecii. Acestea sînt compartimentate în 10 metope rectangulare cu motive geometrice, de dimensiuni variate, ce acoperă aproape în întregime suprafaţa superioară a tecii, bineînţeles în afară de vîrf. Perimetrul fiecărei metope este marcat printr-un rînd de granule sferice, uşor distanţate între ele, înconjurate de un mic cerc din sîrmă foarte subţire. În interiorul metopelor se află un cerc mare, care la rîndul lui, conţine alte patru cercuri mici, dispuse periferic în mod simetric, iar în centrul fiecăruia e lipită cîte o celulă cu patru ghiare, încrustate cu sticlă dintre care se păstrează numai una de culoare verde. Celula este de asemenea conturată tot cu un cerc. În partea mediană a tecii, se află locul a două celule mari dintre care una lipseşte, iar cealaltă este puternic degradată.

În ceea ce priveşte chenarul metopelor, acesta este alcătuit dintr-o sîrmă filigran, dispusă în mod şerpuit pe marginea laturilor lor, fiind delimitat lateral prin două şiruri de sîrmă de aceeaşi calitate. Partea inferioară a tecii este prevăzută pe margini cu 12 găuri, dispuse în patru grupuri. Desigur, acestea au servit la fixarea tecii pe un suport, pentru a-i da o utilizare practică.

Astfel de bijuterii îşi găsesc analogii identice ca tehnică, formă şi decor cu acelea descoperite în tezaurul de la Tifeşti, în anul 1912, datat cu precizie pe baza asprilor turceşti de la sultanii Mahomed II (1451—1481) şi Baiazid II (1481—1512) şi dinari ungureşti contemporani acestora, de la regii Matei Corvin (1458—1490) şi Vladislav II (1490—1516)[3], sau cu obiectele tezaurului de la Olteni[4] judeţul Vrancea, datate în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Fără să insistăm prea mult asupra ariei de răspîndire, a analogiilor tipologice, precum şi a datelor cronologice, putem arăta că anumite podoabe, lucrate în aceeaşi tehnică, s-au descoperit în număr mare şi pe teritoriul Moldovei de sus, mai ales în cimitirul din faţa

[3] Constantin Moisil, *Monete şi podoabe de la sfîrşitul veacului al XV-lea (Tezaurul din Tifeşti, Putna)*, în Bul. Soc. Num. Române, an XIII, 27, Buc., 1916, p. 5; vezi şi pl. I.

[4] N. Constantinescu şi Gh. Untaru, *Podoabe feudale descoperite la Olteni*, în SCIV, 2 X, 1959, p. 449 — 504; vezi şi fig. 2 şi 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Cetății de Scaun din Suceava [5], datate în a doua jumătate a secolului al XV-lea, și în tezaurul de la Cotul Morii, Popricani [6] (Iași), atribuit cronologic secolului al XV-lea și primelor decenii ale secolului al XVI-lea.

Deși aceste bijuterii feudale sînt de factură locală, făurite de meșteri moldoveni [7], așa după cum le socotește Constantin Moisil, totuși în structura lor se observă o vădită amprentă a relațiilor economice și cultural-artistice cu regiunile sud-dunărene, și îndeosebi cu exponenții culturii lumii bizantine din bazinul mediteraneean.

Din punct de vedere istoric, tezaurul de obiecte de podoabă de argint, de la Șendreni-Galați, contribuie în mare măsură la elucidarea unor probleme cu caracter economic, politic și cultural din regiunea de sud a Moldovei în epoca feudală. Acesta ilustrează pe de o parte semne ale unei vieți economice prospere, în cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea, din timpul domniei lui Ștefan cel Mare și a urmașilor săi, iar pe de altă parte, reliefează și momente de restriște, fie cu cauze interne, fie datorate atacurilor otomane din regiunile dunărene, fapt ce a dus probabil și la îngroparea tezaurului de la Șendreni, precum și a celorlalte două tezaure contemporane, de la Tifești și Olteni.

Pe de altă parte aceste obiecte de podoabă, de argint, atestă anumite condiții de viață și confort, ale clasei stăpînitoare ca și stadiul modei feminine în sînul boierimii moldovene din a doua jumătate a secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea [8].

Repertoriul celor 14 obiecte de podoabă, de argint, ce constituie tezaurul descoperit la Șendreni-Galați, în regiunea de sud a Moldovei, reprezintă o deosebită valoare documentar-științifică, privită sub aspect istoric și muzeistic, nu numai pentru varietatea pieselor și ornamentarea lor artistică, ci mai ales, pentru caracterul de unicat pe care îl au unele dintre obiecte. Datorită acestui fapt, tezaurul se poate număra printre puținele de acest fel, cunoscute pînă acum pe teritoriul patriei noastre, datînd din cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea și începutul secolului al XVI-lea.

[5] SCIV, IV, 1–2, 1953, p. 362, fig. 25/1.
[6] Eugenia Neamțu, *Obiectele de podoabă din tezaurul medieval de la Cotul Morii, Popricani (Iași)*, în „Arheologia Moldovei", I., Buc. 1961, p. 285, fig. 2 și p. 287, fig. 3/1–2.
[7] Constantin Moisil, *op. cit.*, p. 13.
[8] Ibidem, p. 16.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA ARMAMENTULUI FOLOSIT DE OȘTILE ROMÂNE ÎN A DOUA JUMĂTATE A VEACULUI AL XIV-lea

CRISTIAN M. VLĂDESCU

Izvoarele scrise și rezultatele săpăturilor arheologice cu puține referiri la armament, precum și inexistența materialului iconografic pentru primele decenii ale veacului al XIV-lea, fac prematură și neconcludentă posibilitatea oricărei încercări de a întregi imaginea tipologică a armelor românești sau folosite de români dacă nu admitem ipoteza că, prin analogie cu cel din a doua jumătate a veacului, care poate fi documentat, este cel folosit în această din urmă perioadă, fără modificări notabile. Dar, asupra acestei ipoteze nu ne putem pronunța, cel puțin în stadiul actual al cercetării.

În a doua jumătate a veacului al XIV-lea cu certitudine, armamentul de bază al oștilor române era alcătuit în general din arme de izbire și tăiere (securi, măciuci, spade) arme de aruncare la distanță (arcuri cu săgeți și sulițe) și de apărare individuală (zale și coifuri).

Pentru Posada, care poate fi calificată pe bună dreptate o bătălie a arcului, documentele contemporane redau în prim plan arcurile oștenilor lui Basarab, ajutați în luptă de rostogolirea bolovanilor [1]. Aceste arcuri au forma ușor acoladată, cu lemnul îngroșat la locul de apucare cu mîna și prelungiri laterale subțiri, șănțuite la extremități, pentru fixarea corzii de strunire.

[1] *Chronicum pictum vindobonense* în „Scriptores Rerum Hungaricarum", Ed. Schwandtner, Viena, 1746, I, p. 218; „Monumenta Historica Hungariae, Diplomataria", Budapesta, 1873, XXVIII, p. 110–114 (textul scrisorii lui Carol Robert).

https://biblioteca-digitala.ro

Pe lîngă arcurile simple, românii aveau şi arcuri asiatice, zise „tătăreşti". Este o influenţă orientală semnalată nu numai la arcuri ci şi la alte tipuri de armament. O confirmare a influenţei tătare asupra armamentului românesc o avem într-o ştire privitoare la vremea domniei lui Basarab I. Istoricul bizantin Ioan Cantacuzino, vorbind de războiul bizantinilor din 1331 cu bulgarii, care păreau iniţial că poartă lupta fără aliaţi, au auzit pe neaşteptate trîmbiţe tătăreşti, ceea ce însemna sprijinul oastei tătare. Pentru un moment apariţia tătarilor nu era justificată întrucît aceştia erau aliaţi ai împăratului Andronic al III-lea şi atunci s-a crezut că sînt „geţii" de peste Dunăre, despre care izvorul spune că foloseau aceleaşi arme ca ale tătarilor, şi mai ales, multe arcuri [2]. În cele din urmă s-a constatat că erau totuşi tătari şi nu „geţi". Importantă pentru noi, în această relatare, este constatarea că oştenii munteni foloseau înainte de alte arme, arcurile, în bună parte după modelul tătăresc.

Într-o diplomă dată în 1335 lui Nicolae, fiul lui Radoslav, regele Carol Robert descrie lupta cu Basarab, cînd armata sa a fost surprinsă de un atac năpraznic al oştenilor munteni, care îşi înmuiau săgeţile în sîngele celor ucişi, regele însuşi scăpînd de ploaia de săgeţi datorită unui acoperămînt de scuturi făcut de ostaşii săi [3].

În Transilvania, încă din secolul al XIII-lea, oraşele trimiteau în oaste arcaşi, arcul constituind arma principală pe cîmpul de luptă [4]. Locul său în situaţiile de luptă va avea aceeaşi importanţă şi în a doua jumătate a secolului al XIV-lea [5], iar forma este aceeaşi, acoladată, ca în frescele bisericilor din această epocă [6], dar şi mai simplă ca un arc de cerc [7] (fig. 1).

Despre lupta de la Rovine, un cronicar contemporan spunea că s-a întunecat cerul de mulţimea săgeţilor [8], altă dovadă a folosirii intense a arcurilor. Uneori săgeţile erau otrăvite. Sigismund, înapoindu-se după expediţia din 1395, împotriva pretendentului Vlad, sprijinit de turci, a fost atacat în munţi de susţinătorii acestuia, care au aruncat asupra sa „infectis sagittis" [9], unse probabil cu otravă, extrasă din plante şi fixată pe grăsime.

Asupra tipurilor de săgeţi întrebuinţate în a doua jumătate a secolului al XIV-lea ne ajută la fixarea tipologiei lor, vîrfurile de săgeţi rezultate din săpăturile arheologice [10] ca de pildă cele de la Scheia şi cetatea muşatină de la Roman, unde numărul lor este mai mare, decît în alte locuri.

Sînt vîrfuri de două feluri: tubulare, cu tub de înmănuşare şi două tăişuri terminate în aripioare prelungite sau cu lamă plată în formă de frunză cu două tăişuri convexe (fig. 2) şi pedunculare, în formă de frunză plată, trecerea de la lamă la peduncul fiind marcată cu trei muchii ascuţite (fig. 3). Vîrfurile de săgeţi montate la cozi de lemn în secţiune rotundă erau păstrate de ostaşi în tolbe de piele de formă cilindrică sau triunghiulară, plată [11] (fig. 4).

O altă armă, uşor de confecţionat şi la îndemîna oricui, era măciuca. Avem ştirea că cei care izbuteau să scape de învălmăşeala luptei de la Posada erau loviţi în cap cu măciucile de lemn ale românilor [12]. Măciucile erau lucrate din lemn tare, umflat la cap şi uneori bătut cu cuie de lemn „lignes clavi" [13], sau cu cap de fier. Buzduganele, deosebite prin execuţie de măciucă şi mai puţin accesibile tuturor oştenilor, aveau capul de fier prevăzut cu faţete ovale sau prelungi, acoladate [14].

Tot de întrebuinţare curentă erau topoarele şi securile. Tipul obişnuit de secure este cel întîlnit pe fresca bisericii domneşti din Curtea de Argeş, cu fier masiv, avînd tăişul drept, restul corpului subţiindu-se spre muchie la locul de înmănuşare [15]. Un alt tip care se remarcă către sfîrşitul veacului, cu pronunţată influenţă occidentală, este cel din pictura bisericii din Mălăncrav, cu tăişul arcuit şi fierul mai puţin subţiat la locul de înmănuşare [16].

Suliţele şi lăncile sînt sigur în dotare încă din epoca anterioară. Din relatarea regelui Carol Robert reiese că ostaşii săi au fost împunşi cu aceste arme albe ale românilor [17]. Suliţele apar pe fresca bisericii domneşti de la Curtea de Argeş şi Ghelniţa, un tip mai puţin întrebuinţat fiind cel cu gardă la baza fierului [18].

---

[2] P. P. Panaitescu, „Mircea cel Bătrîn", Bucureşti, 1941, p. 136.

[3] V. Motogna, *Iarăşi lupta de la Posada*, în „Revista istorică", An. IX, p. 82, 84; G. Popa Lisseanu, „Românii în izvoarele istorice medievale", Bucureşti, 1939, p. 244.

[4] „Documente privind Istoria României", Bucureşti, 1951, C. veac. XI–XIII, vol. I, p. 238, II, p. 138.

[5] D. Onciu, „Mircea cel Bătrîn", Bucureşti, 1918, p. 12.

[6] *Frescele din veacul al XIV-lea în biserica domnească*, în „Buletinul Comisiei Monumentelor Istorice", X – XVI, p. 221, fig. 251, b., p. 233, fig. 274.

[7] Virgil Vătăşianu, „Istoria artei feudale în ţările române", Bucureşti, Ed. Academiei, I, p. 352, 358, fig. 314.

[8] *Cronica bulgară*, la I. Bogdan, *Ein Beitrag zur bulgarischen Geschichtsschreibung* în „Archiv für slavische Philologie," p. 530.

[9] E. Hurmuzaki, „Documente privitoare la istoria Românilor", Bucureşti, 1890–1891, I, p. 395.

[10] Gh. Diaconu şi N. Constantinescu, „Cetatea Scheia", Bucureşti, 1960, p. 86, 87, fig. 46/1–3 şi 4–6/ – pentru Suceava şi Scheia; Lucian Chiţescu, *Новые данные о Мушатинской крепост в Романе*, în „Dacia", N.S. IX, 1965, p. 459, fig. 3/1–6; M. D. Matei şi L. Chiţescu, *Problèmes historiques concernant la forteresse du temps des Muşat et l'établissement urbain de Roman*, în „Dacia" N.S. 10, 1966, p. 309, fig. 12.

[11] *Frescele . . .*, în B.C.M.I., X–XVI, p. 233, fig. 274.

[12] Ştefan Mateş, *Istoria neamului românesc*, Sibiu, 1922, I, p. 146, 147; I. Minea, *Războiul lui Basarab cel Mare cu regele Carol Robert (noiembrie 1330)* în „Cercetări istorice", V–VII, p. 335.

[13] N. Iorga, „Istoria armatei române", Bucureşti, 1929, I, p. 79; V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 422, fig. 382 (măciuci în pictura bisericii rom-cat. Ghelniţa, de la sfîrşitul secolului al XIV-lea).

[14] *Ibidem*, p. 418, fig. 378.

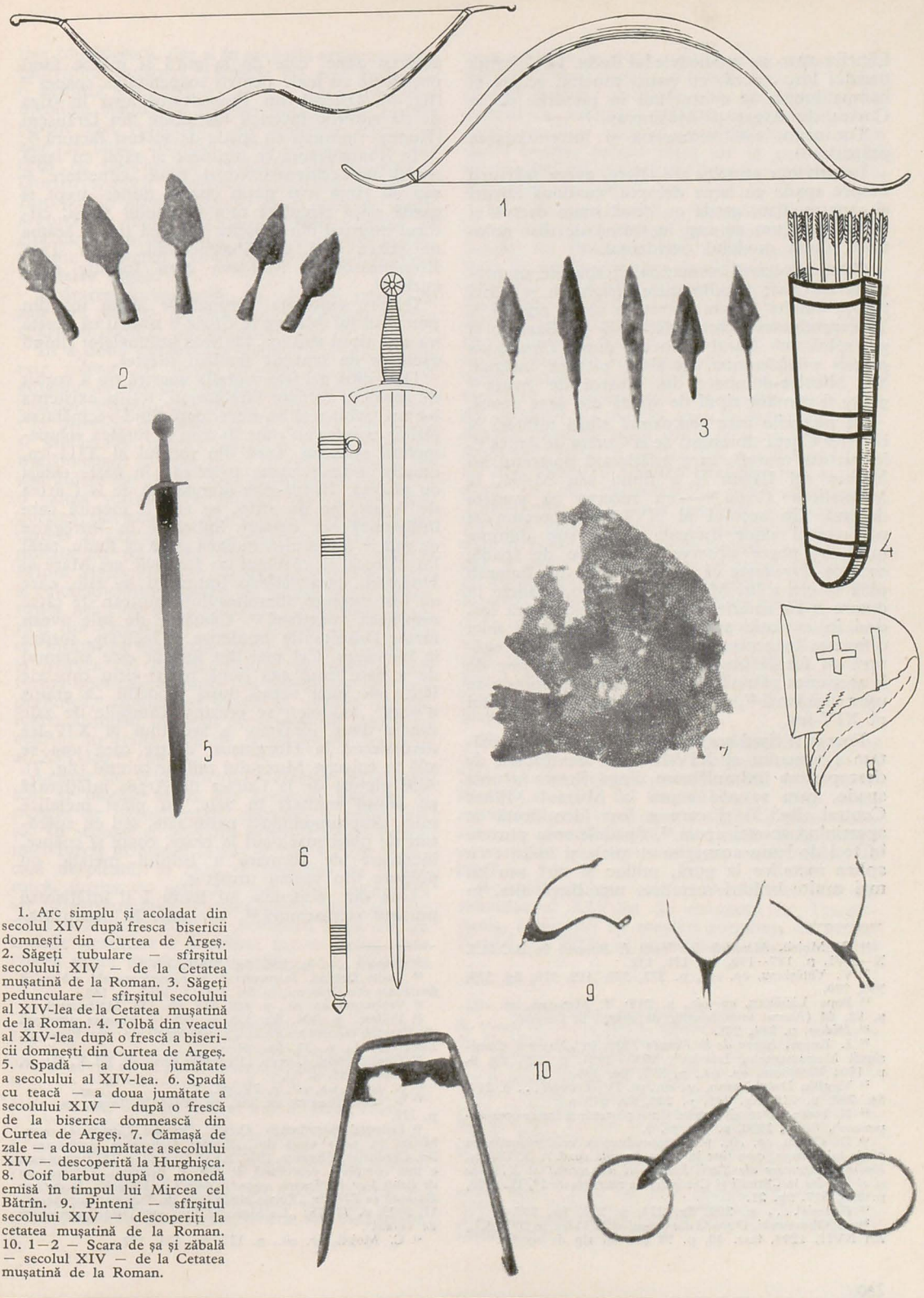
[15] Virgil Drăghiceanu, *Curtea domnească din Argeş*, în B.C.M.I., X–XVI, p. 37, fig. 23.

[16] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 418, fig. 378.

[17] C. Popa Lisseanu, *op. cit.*, p. 245 (Reproducerea documentului); V. Motogna, *op. cit.*, p. 82, 84.

[18] V. Drăghiceanu, *op. cit.*, pl. IV, VI, D. Onciu, *op. cit.*, p. 6 (reproducere: efigia lui Mircea cel Bătrîn de pe monede); Vătăşianu *op. cit.*, p. 422, fig. 382.

https://biblioteca-digitala.ro



1. Arc simplu şi acoladat din secolul XIV după fresca bisericii domneşti din Curtea de Argeş. 2. Săgeţi tubulare — sfîrşitul secolului XIV — de la Cetatea muşatină de la Roman. 3. Săgeţi pedunculare — sfîrşitul secolului al XIV-lea de la Cetatea muşatină de la Roman. 4. Tolbă din veacul al XIV-lea după o frescă a bisericii domneşti din Curtea de Argeş. 5. Spadă — a doua jumătate a secolului al XIV-lea. 6. Spadă cu teacă — a doua jumătate a secolului XIV — după o frescă de la biserica domnească din Curtea de Argeş. 7. Cămaşă de zale — a doua jumătate a secolului XIV — descoperită la Hurghişca. 8. Coif barbut după o monedă emisă în timpul lui Mircea cel Bătrîn. 9. Pinteni — sfîrşitul secolului XIV — descoperiţi la cetatea muşatină de la Roman. 10. 1—2 — Scara de şa şi zăbală — secolul XIV — de la Cetatea muşatină de la Roman.

https://biblioteca-digitala.ro

Lăncile apar pe monedele lui Radu I [19]. Forma fierului lor, conică, cu patru muchii, scurte și hampa lungă, se conturează în picturile de la Curtea de Argeș și Mălăncrav. [20]

Tot acum este semnalată și întrebuințarea prăștiilor [21].

În privința armelor de tăiere, avem mărturii despre spade cu lama dreaptă, cu două tăișuri și șanț median, gardă cu două brațe drepte și mîner terminat cu cap în formă de disc aplatizat, după modelul occidental.

Cronica pictată consemna că spadele muntenești au lovit escadroanele maghiare și cinci paloșe valahe căutau să reteze capul regelui [22]. În reproducerea care înfățișează pe Basarab și pe solul lui Carol Robert, după *Chronicum pictum vindobonense*, ca și în pictura bisericii Sf. Nicolae-domnesc din Curtea de Argeș [23] poate fi urmărit tipul de spadă din acea epocă.

Pe picturile care reprezintă sfinți militari la biserica Curții domnești de la Curtea de Argeș [24], în pictura murală, care înfățișează portretul lui Mircea cel Bătrîn și a fiului său Mihai, la Mănăstirea Cozia [25] — cu rezerva că aceasta datează din secolul al XVI-lea — precum și pe aversul unor monede emise sub domnia lui [26], se poate observa același tip de spadă, ceea ce dovedește că de la domnia lui Basarab pînă la cea a lui Mircea cel Bătrîn, spadele în dotare n-au suferit modificări în structura lor, deși în evoluția armei se remarcă unele mici diferențe în această jumătate de veac, în legătură cu forma brațelor de gardă, care trec de la secțiunea pătrată la cea rotundă, înclinîndu-se ușor spre lamă [27], mai ales către sfîrșitul veacului al XIV-lea.

Forma și tipul acestei spade din a doua jumătate a veacului al XIV-lea este confirmată de descoperirea întîmplătoare, lîngă Brașov a unei spade, care se află acum la Muzeul Militar Central (fig. 5) și care a fost identificată ca aparținînd acestei epoci [28]. Spadele erau purtate în teci de lemn acoperite cu piele și întărite cu aplice metalice la gură, mijloc și vîrf sau cu mai multe brățări metalice, una lîngă alta, în aceleași zone, cele de la gură și mijloc fiind prevăzute cu inele pentru suspendarea spadei [29] (fig. 6). Oștenii din Transilvania apar în friza de pe zidurile bisericii fortificate din Drăușeni (Rupea) înarmați cu spade de aceeași factură [30].

În Transilvania se întîlnesc și săbii cu lamă curbă, dar occidentalizate, de tipul „cimettere" [31] sau cu lama mai puțin curbă, mîner drept și gardă mică circulară ca a jupanului Bilea, ctitorul bisericii din Crișcior [32]. Dacă ținem seama de știrea dată de Chalcocondil, și în Țara Românească și Moldova erau folosite săbii curbe [33].

Despre existența pumnalelor aflăm tot din portretul lui Mircea la Cozia [34] numai că acesta nu este tipul absolut, făurirea pumnalelor ținînd exclusiv de fantezia fiecărui meșter.

Deși pînă azi istoriografia noastră nu a vorbit de cavalerii români împlătoșați, totuși existența lor nu trebuie să ne mire, dată fiind vecinătatea țărilor noastre cu state în care se folosea echipamentul apusean. Încă din secolul al XIII-lea, orașele transilvănene trimiteau în oaste ostași cu platoșă. În biserica domnească de la Curtea de Argeș, pe un stîlp, se află o pictură care înfățișează un cavaler îmbrăcat în întregime cu zale [35]. O cronică italiană arată că Radu, tatăl lui Mircea, în războiul cu Ludovic cel Mare al Ungariei, avea călăreți îmbrăcați în zale, care au fost vîndute domnitorului muntean de către republica venețiană [36]. Cămășile de zale aveau forme diferite de împletire a inelelor, forjate la încheiere. Cel mai des întîlnit este sistemul de a bate unul sau două nituri prin capetele lățite ale unei verigi după modelul „à grains d'orge", așa cum se prezintă cămășile de zale din a doua jumătate a secolului al XIV-lea descoperite la Hurghișca, dintre care una se află în colecția Muzeului militar central (fig. 7). Alte picturi de la Curtea de Argeș înfățișează pe sfinții militari în zale, cu plăci metalice mici, dreptunghiulare, peste zale, sau cu apărători de plăci mai mari la brațe, coate și coapse, încercare de formare a brîului metalic cu pulpare din veacul următor.

Una din monedele lui Radu I îl înfățișează purtînd semiarmură [37], caz unic în numisma-

[19] C. Moisil, *Monedele lui Radu I. Basarab* în B.C.M.I. X—XVI, p. 127—130, fig. 131, 132.

[20] V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 377, 378, 418, 318, fig. 335, 337, 270.

[21] Popa Lisseanu, *op. cit.*, p. 245; V. Motogna, *op. cit.*, p. 82, 84 (Atacul aruncătorilor de prăștii la Posada).

[22] *Ibidem*, p. 244, 245.

[23] I. Lupaș, *Lupta de la Posada 1330*, în „Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice", 1930—1931, p. 129, fig. 9, p. 130; Vătășianu, *op. cit.*, p. 377, fig. 335.

[24] Virgiliu Drăghiceanu, *op. cit.*, pl. IV; *Frescele* . . . p. 217, fig. 242, p. 218, fig. 245, p. 220, fig. 215 a.

[25] N. Iorga, „Domnii români după portrete și fresce contemporane", Sibiu, 1930, p. IV, pl. 8.

[26] D. Onciu, *op. cit.*, p. 6 (reproducerea unei monede cu efigia lui Mircea, care ține în mîna dreaptă spada); O. Iliescu, *Emisiuni monetare ale Țării Românești din secolul al XIV-lea și al XV-lea* în „Studii și Cercetări de numismatică", II, 1958, p. 316, 317, fig. 21.

[27] *Frescele* . . . , p. 209, fig. 224, p. 216, fig. 237.

[28] G. Obszewski, *O spadă din veacul al XIV-lea*, în B.C.M.I., An XVII, 1294, fasc. 40, p. 79 (același tip de spadă).

[29] *Frescele* . . . , p. 206, fig. 216.

[30] Vasile Drăguț, *Însemnări de pe pictura murală a bisericii fortificate din Drăușeni*, în S.C.I.A., I. 1962, p. 188.

[31] Vătășianu, *op. cit.*, p. 426, 418, fig. 378 (Mălăncrav).

[32] Ibidem, p. 404, fig. 336, p. 406 (la biserica ortodoxă din Crișcior ctitorul bisericii), „Scurtă istorie a Artelor Plastice", București, I., p. 31, fig. 29.

[33] Chalcocondil, Laonic, „Expuneri istorice", Ed. V. Grecu, București, 1958, p. 95.

[34] N. Iorga, *op. cit.* p. IV, pl. 7.

[35] V. Drăghiceanu, *op. cit.*, pl. VII; N. Iorga, *op. cit.*, p. III.

[36] Galeazzo-Bartolomeo Galari, *Cronaca Carrarese*, republicată în seria nouă din „Rerum Italicarum Scriptores", Ed. Carduciet, Florența, 1910, XVII, fasc. 82, p. 145 (textul nou e mai complet), reprodusă de Gh. I. Brătianu, *L'expedition de Louis I-er de Hongrie contre le prince de Valachie, Radu I-er Basarab en 1377* în „Revue Historique du Sud-Est Européen", II, 1925, p. 77, 78; „La Signoria doua agli infideli armadure de cavalli".

[37] C. Moisil, *op. cit.*, p. 127, fig. 131, 132.

https://biblioteca-digitala.ro

tica românească, dar şi în evoluţia armamentului individual defensiv. Desigur nu este vorba de o armură completă ci de un adaos de plăci metalice alături de platoşe sau pieptar pentru părţile mai vulnerabile ale corpului, fixate pe zale şi chiar mănuşi şi încălţăminte de fier ceea ce corespunde perioadei de tatonări a făuririi armurii complete, semnalată în apusul Europei în această epocă. Acest gen de semiarmură era încă o raritate în ţările române. O altă raritate o constituie coiful şi platoşa aurită, dăruite lui Ştefan I al Moldovei în 1394 de către Vladislav Iagelo [38].

Apărarea individuală, fie că este vorba de zale sau platoşă, se completa cu coifuri pentru apărarea capului luptătorului.

În a doua jumătate a secolului al XIV-lea, este folosit, pe lîngă sistemul de apărare al glugilor de zale sau capişonului ataşat întregului costum, sistemul metalic al calotei [39]. Pe picturile bisericii domneşti de la Curtea de Argeş şi Mălăncrav, oştenii poartă o calotă evoluată, transformată în coif cu o încercare timidă de apărătoare de ceafă. Aceasta se prezintă fie ca o calotă rotundă cu nervuri pe mijloc, care pornesc din centrul calotei spre baza ei, împărţind-o în patru, fie ca o calotă alungită şi terminată cu ţui, cum sînt cele de la biserica Sfînta Maria Orlea [40]. Foarte asemănătoare sînt şi calotele-coifuri purtate de oştenii din Transilvania, aşa cum se poate vedea pe picturile bisericii din Drăuşeni [41]. Un tip mai evoluat este cel întîlnit pe monedele emise de Vlad I, Radu I şi Mircea cel Bătrîn. Acesta se prezintă sub forma unei calote conice, cu apărătoare de ceafă prelungă, arcuită pe ceafă şi vizieră scurtă, foarte apropiat de tipul occidental de „barbut", apărut, în Italia încă de la începutul veacului al XIV-lea [42] (fig. 8).

Legate de echipamentul defensiv individual sînt şi piesele anexe ale acestora, pintenii şi piesele de harnaşament, zăbalele şi scările de şa. În secolul al XIV-lea pintenii aveau forma unei furci, în ovalul căreia se fixa o tijă verticală despicată, în care se prindea, pe o axă mică, durita cu şase sau opt dinţi ascuţiţi [43], iar la extremităţile braţelor, lăţite vertical, cîte două orificii, în care se prindeau două cîrlige mobile destinate a fi prinse într-o curea, care trecea peste încălţămintea călăreţului. Cîrligele aveau forma unei plăci ovale, plate, cu capetele subţiate, unul ascuţit şi întors în sus, celălalt răsucit pentru a forma un ochi [44] (fig. 9). Scările de şa erau de formă trapezoidală, alcătuite din bare simple, iar zăbalele frînte, din două bucăţi, prinse între ele şi prevăzute la extremităţi cu două inele mari pentru montarea dîrlogilor (fig. 10: 1, 2).

În privinţa scuturilor, acestea erau de proporţii mari, de forma pavezelor tătăreşti din timpul lui Basarab, cînd oştile muntene erau uşor de confundat cu cele tătăreşti, din pricina adoptării unei părţi a armamentului acestora, în special arcul şi pavăza, pînă la Mircea cel Bătrîn, aşa cum precizează Chalcocondil [45], care spunea că românii au scuturi asemănătoare cu ale tătarilor. Nu ştim exact cum erau făcute aceste scuturi „tătăreşti", dar în general era cunoscut că armamentul tătăresc din acea epocă era acoperit cu piele [46], ceea ce înseamnă că în situaţia noastră avem de a face cu scuturi de lemn acoperite cu piele. Tot Chalcocondil ne dă însă ştirea că românii mai foloseau aceleaşi arme ca ale italienilor [47], deci occidentale. Într-adevăr, în a doua jumătate a veacului al XIV-lea existau scuturi triunghiulare de fier, cum se poate observa pe emisiunile monetare [48], dar şi ovale sau rotunde, de tipul rondaşei [49] şi dreptunghiulare, ca cel întîlnit pe pictura bisericii evanghelice din Mălăncrav [50].

În categoria armelor de aruncare la distanţă se schiţează apariţia arbaletei, ca armă de trecere între arcul propriu-zis şi puşcă. La cetatea Bran sînt semnalaţi arbaletieri, „ballistarii", care foloseau probabil tipul „à pied de biche" [51].

De pe urma folosirii proprietăţilor balistice ale prafului de puşcă la începutul veacului al XIV-lea în Europa occidentală, meşteşugul făuririi armelor de foc, la puţin timp după semnalarea sa aici, apare şi în Transilvania, ceea ce dovedeşte că nu mult timp după aceea oştile noastre cunoşteau noul mijloc de luptă.

Această situaţie este dovedită, la sfîrşitul veacului al XIV-lea de existenţa în Transilvania, a familiei de meşteri turnători de tunuri Neidel. La Sibiu se aminteşte de turnarea unui

---

[38] C. C. Giurescu, „Istoria Românilor", Bucureşti, 1935, I, p. 440.

[39] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 315, 318, 376, 417, 428, fig. 270, 386, (glugile de zale la picturile murale ale bisericii din Mălăncrav). V. Drăghiceanu, *op. cit.*, pl. IV.

[40] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 336, 377, 379, fig. 335, 336, 337, 408, 411, 358, 397 (pentru biserica Maria Orlea).

[41] V. Drăguţ, *op. cit.*, p. 188.

[42] J. M. Wearing, *Some exemples of Italien Armes and Armor* în the „Marzoli Collection Brescia in The Connoisseur" — noiembrie 1955, p. 193; Blaire Claude, European Armour, Londra, 1958, p. 197, fig. 76.

[43] Auguste Demmian, „Guide des amateurs d'armes anciennes par ordre chronologique depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours", Paris, 1879, p. 362, 364, 365, fig. 14—17.

[44] V. Drăghiceanu, „Jurnalul săpăturilor" . . . 146 fig. 157; R. Vulpe, *op. cit.*, p. 327; L. Chişescu, *op. cit.*, p. 460, fig. 4; M. D. Matei şi L. Chişescu, *op. cit.*, p. 309, fig. 12.

[45] Laonic Chalcocondil, *op. cit.*, p. 94, 95.

[46] R. Grousset, „L'empire des steppes, Paris", 1938, p. 283.

[47] Chalcocondil, *op. cit.*, p. 63.

[48] O. Iliescu, „Numismatica medievală şi modernă" . . . p. 17, 19, 24, fig. 1, 5, 9 (Ducaţi de argint de la Vladislav I, ban de la Radu I şi gros de argint de la Petru I. Muşat).

[49] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 377, fig. 355, Frescele . . . , p. 233, fig. 274, p. 220, fig. 251, a.p. 221, fig. 251 b.

[50] V. Vătăşianu, *op. cit.*, p. 377, fig. 418.

[51] Joannes de Thureczi, *Chronica Hungarorum (ab origine gentes)* partea a III-a, cap. 38 în „Scriptores Rerum Hungaricum", Ed. Schwandtner, I, p. 240, Payne Gallwey Ralph „Crosbow medieval and modern military and sporting," Londra, 1903, p. 59, 60, 78, 80.

https://biblioteca-digitala.ro

tun în 1380 și în 1393, de un alt turnător de tunuri „Iacob Vahl", la Sighișoara [52].

Uneltele obișnuite de muncă, la nevoie întrebuințate în luptă, securi, topoare, precum și unele mai puțin pretențios de executat — măciuci, săgeți, sulițe, lănci, scuturi — se făureau în țară, dar și în atelierele organizate din orașele sud-vest transilvănene, unde anumite categorii de meșteșugari se constituie în bresle, aceasta și datorită faptului că orașele amintite erau amenințate de invazii. La Sibiu, este semnalat în 1370 un armurier al orașului, în 1376 breslele arcarilor (arcuficum fraternitas), iar în 1397, Nicolae Arcarul, („arcufex") la Brașov [53] și turnătorii de tunuri. Celelalte se procurau fie de la prizonieri de pe urma luptelor, cum s-au petrecut lucrurile la Posada, de unde au fost luate de către români cămăși de zale, platoșe și alt armament ca și mai tîrziu în Moldova cu prilejul expediției poloneze din 1377, cînd oastea feudală poloneză a fost învinsă, fie procurate de la vecini, de vreme ce la 15 mai 1373, papa Grigore al X-lea recomandă să nu se vîndă arme turcilor și valahilor [54]. Recomandarea venea să oprească un act frecvent pînă atunci privind vînzările de arme către munteni.

Așa cum se știe, armurile călăreților domnului muntean au fost vîndute de Veneția ceea ce nu este de mirare, date fiind legăturile comerciale ale Veneției cu regiunea dunăreană.

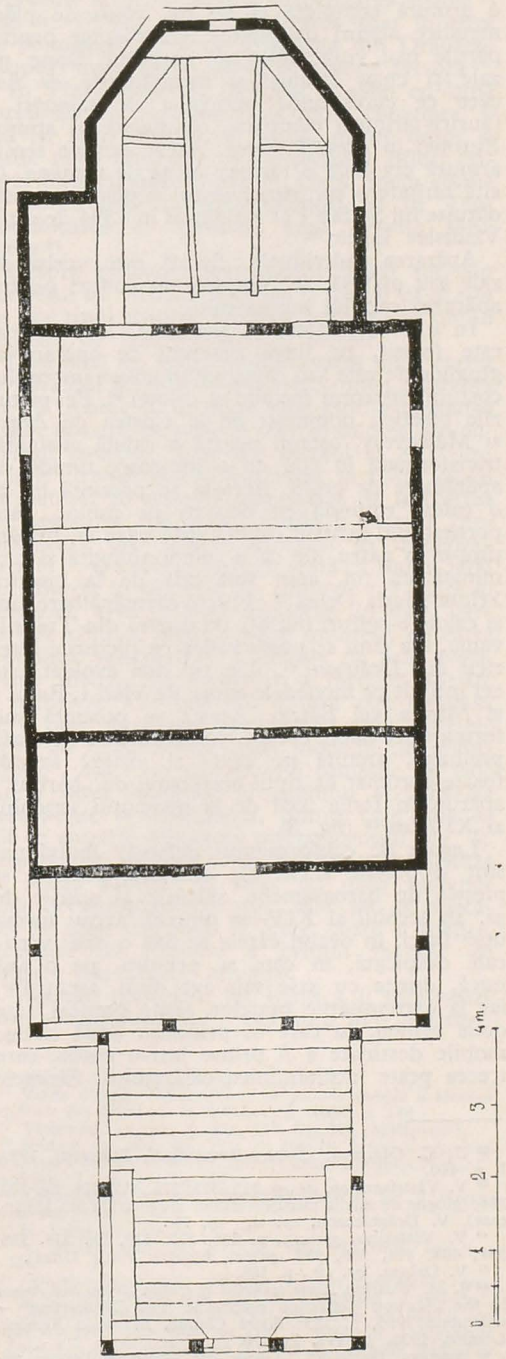
Armele consemnate de documente și tipurile oferite de picturile bisericilor sînt confirmate, în cea mai mare parte, de piesele rezultate din săpăturile arheologice, îngăduindu-se astfel să le încadrăm într-o tipologie.

Pornind de fiecare dată de la prudență metodologică, ținînd seama și de faptul că meșterul zugrav, sau sculptor, a avut sub ochi modelul folosit în momentul creației, la care putem adăuga și fantezia proprie, sîntem îndreptățiți să afirmăm că armamentul din dotarea oștilor române în veacul al XIV-lea era deopotrivă influențat de cel oriental ca și de cel occidental.

[52] Zimmermann-Werner-Muller, „Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen", III, p. 149; „Quellen zur Geschichte Siebenburgens aus sachsischen Archiven", I, p. 1—2, III, p. 175; N. Wernich, *Kunstlernamen* în „Archiv des Vereins für Siebenburgische Landeskunde", III, p. 175.

[53] General Radu Rosetti, „Istoria artei militare a Românilor pînă la mijlocul veacului al XVII-lea", București, 1947, p. 86.

[54] Hurmuzaki, „Documente", I/2, p. 207.



1. Planul bisericii de lemn din Părași — Leleasca

https://biblioteca-digitala.ro

UN INTERESANT MONUMENT DE ARTĂ: BISERICA DE LEMN DIN PĂROȘI—LELEASCA

A. PĂNOIU ȘI C. BĂLAN

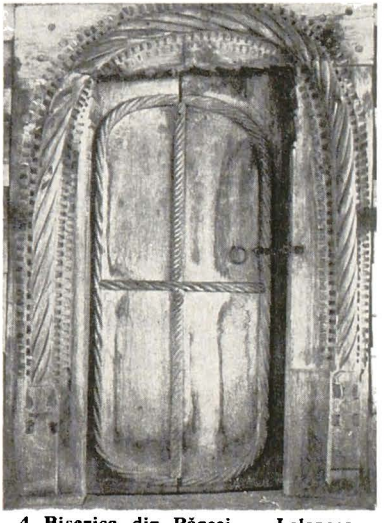
În comuna Leleasca, județul Olt, localitate situată aproape la jumătatea drumului dintre Pitești și Drăgășani, în satul denumit în trecut „Părași" se află o veche biserică de lemn, remarcabilă sub aspect arhitectonic și al decorației. Ea a fost ridicată de meșteri iscusiți într-o zonă acoperită odinioară de păduri seculare de stejar.

Localitatea în cuprinsul căreia edificiul a fost durat de veacuri este atestată în izvoarele documentare în 1509, an cînd voievodul Mihnea cel Rău întărește stăpînirea unor locuitori asupra cîtorva proprietăți la Seaca-Mușetești, Vulpenii de Sus ș.a. Actul este interesant, consemnînd informația că localitatea Părași exista *„încă din zilele lui Radu voievod"* [1], desigur în vremea lui Radu cel Mare (1496—1508).

Vechimea acestei așezări, care coboară probabil cu mult înainte de datele amintite, este confirmată în prima jumătate a secolului al XVI-lea și de o inscripție săpată pe una din bîrnele pridvorului bisericii în partea de nord-est. Textul scris în limba slavă relevă faptul că lăcașul a fost înălțat în jurul anului 1548 [2].

2. Biserica din Părași — Leleasca, vedere din față.

3. Biserica din Părași — Leleasca, detaliu din pridvor.



4. Biserica din Părași — Leleasca, portalul de intrare.

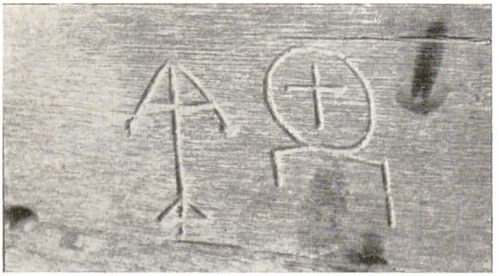
[1] *Vezi Documente privind istoria României, B. Țara Rom.* vol. I, Buc. 1951, p. 52. Pentru identificarea satului Părași să se vadă *Indicele numelor de locuri* la colecția „Documente privind istoria României, B. Țara Rom.", veac. XIII—XVI, Buc. 1956, p. 99.

[2] Inscripția are următorul conținut: „Sъ(о)рнт [illegible] Data se repetă, în forma [illegible] ceea ce înseamnă că lucrările de construire a bisericii care a existat inițial pot fi plasate între anii 1547—1548, corespunzînd văleatului 7056 sau 1548—1549, ani rezultați din văleatul 7057. Menționăm că data a fost săpată fragmentar și deasupra inscripției care atestă refacerea elegantului monument în 1765—1766 și anume în forma „ѧ'кт ѱѕ" (leat 56), în loc de „ѧ'кт leat <7>056". Această prescurtare a datei, ca de altfel și grafia textului mai sus-amintit constituie o dovadă a faptului că inscripțiile ce menționează edificiul clădit în secolul al XVI-lea au fost retranscrise, după prieceperea meșterilor, care au refăcut monumentul în secolul al XVIII-lea.

https://biblioteca-digitala.ro

5. Semnătura lui „Stan meşteru".

6. Inscripţia care atestă construcţia primei biserici, din secolul XVI.



7. Semnul de meşter.

La o cercetare atentă a elementelor constructive şi decorative, rezultă, neîndoielnic, că edificiul a fost refăcut în forma actuală în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea. Acest fapt se desprinde şi din nota publicată de arhitectul G. Balş, încă în 1915, în care autorul atrăgea atenţia asupra faptului că valorosul monument din Păroşi, operă a lui „Stan meşteru", datează din 1771 [3].

Verificarea lecturii inscripţiilor din pridvor, de pe faţada de vest, ne-a permis însă să stabilim data reală a construcţiei edificiului, mai veche decît aceasta, şi anume 1765—1766, rezultată din văleatul „7274", scris cu cifre chirilice în partea din dreapta intrării.

Cîteva decenii mai tîrziu, cînd, probabil, i s-a adăugat lăcaşului polata ce protejează scara de acces în pridvor, au fost dăltuite noi însemnări [4]. Din rîndul lor ni se pare a fi mai semnificativă aceea care menţionează numele lui „Costandin meşteru" de la „leat 7301" ‹1792—1793›, precum şi data „7302 mar(tie) 9" ‹1794›, ce consemnează, desigur, momentul încheierii ultimei etape a lucrărilor de construcţie.

Lăcaşul prezintă un interes deosebit datorită caracteristicilor sale arhitectonice şi a decoraţiei ce pune şi mai mult în valoare aspectul unitar al monumentului. În cuprinsul său se remarcă proscomidia spaţioasă de pe latura de nord a absidei altarului, ce este decroşată în exterior şi în prelungirea peretelui navei, ca şi boltirea pronaosului şi a pridvorului prin cîte un semicilindru, aplatisat, aşezat perpendicular pe axul longitudinal. Aceste elemente structive, la care mai poate fi adăugat modul de boltire al altarului, dimensiunile neobişnuit de mari ale edificiului, ca şi existenţa soclului de zidărie — cu un brîu zimţat — constituie caracteristici întîlnite în construcţia bisericilor de lemn din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea.

Decoraţia sculpturală în cadrul căreia se distinge proeminentul brîu în torsadă ce încinge monumentul, ornamentica stîlpilor pridvorului, capetele grinzilor de sub streaşină ca şi consolele tăiate în formă de cap de cal, care suportă arcul transversal al boltei naosului, sau portalul intrării, amintind bogăţia formelor barocizante, sînt de asemenea specifice epocii.

Realizarea interesantului edificiu se datorează meşterului Stan, ce şi-a dăltuit numele atît la baza portalului de la intrare cît şi în zona de deasupra inscripţiei ce aminteşte momentul primei construcţii.

În apropierea numelui său a fost săpat tot în perioada anilor 1765—1766 un altul, acela al lui „Niţu", probabil unul din ctitorii bisericii.

Sub textul care relevă înălţarea vechiului edificiu în jurul anului 1548 este schiţată silueta unui om cu braţele întinse şi palmele deschise ce pare a simboliza efortul făcut de meşter pentru desăvîrşirea lucrărilor. Alte două semne compuse din elemente liniare, figurează sub semnătura meşterului Stan, ceea ce dovedeşte că acesta era un personaj important, care ţinea să-şi marcheze lucrările aşa cum procedaseră încă cu cîteva veacuri mai înainte renumiţii dăltuitori în piatră.

În felul în care se prezintă astăzi, biserica din fostul sat Păroşi, clădită de meşterul Stan, este o preţioasă mărturie a măiestriei celor care au deprins odinioară cu atîta pricepere meşteşugul prelucrării lemnului.

[3] G. Balş. *Biserica de lemn din Păroşi*, în „Bul. Com. Mon. Ist.", an VIII (1915), p. 124—125.

[4] Ele consemnează probabil numele noilor ctitori: „Ilie, Anica, Marin, Stana".

https://biblioteca-digitala.ro

SECRETELE COMPOZIȚIEI «CHEFUL» DE ȘTEFAN LUCHIAN

GEORGETA PELEANU

Fig. 1

Rezultat al unei lente elaborări, opera de artă poate fi comparată adesea cu un text mai mult sau mai puțin cifrat, al cărui înțeles nu se dezvăluie la prima lectură. Pentru descifrarea tainelor ei se întîmplă chiar ca ochiul uman să nu fie de ajuns, apelul la aparate cu o mai mare capacitate de penetrație fiind, în astfel de cazuri, de o stringentă necesitate. Tabloul pictorului Ștefan Luchian intitulat *Cheful* este beneficiarul unor astfel de secrete, închise pînă de curînd în straturile profunde ale peliculei sale cromatice. Fără să conteze printre operele de mare valoare, dar nici printre cele mediocre, tabloul își are un filon istoric avantajos, el făcînd parte din lucrările care l-au preocupat îndelung pe Luchian și asupra cărora artistul a făcut confesiuni prietenilor, înainte de realizarea propriu-zisă.

Cum istoria unui tablou nu poate fi desprinsă de conținutul unei reale documentații științifice, voi concentra cîteva din elementele principale ale bibliografiei lui. Mărturii asupra intenției artistului de a realiza un tablou cu subiect satiric, „*un chef monstru cu figurile mărime naturală sau jumătate*“ [1] sînt conținute într-o scrisoare trimisă amicului său Virgil Cioflec la data de 30 octombrie 1906. După cîteva luni, în 13 aprilie 1907, la rubrica consacrată artiștilor [2] cronicarul ziarului „Dimineața“ înregistrează printre lucrările din atelierul lui Luchian și „*un chef plin de vioiciune cu femei și lăutari*“.

A′ *D′* *C′* *B′*

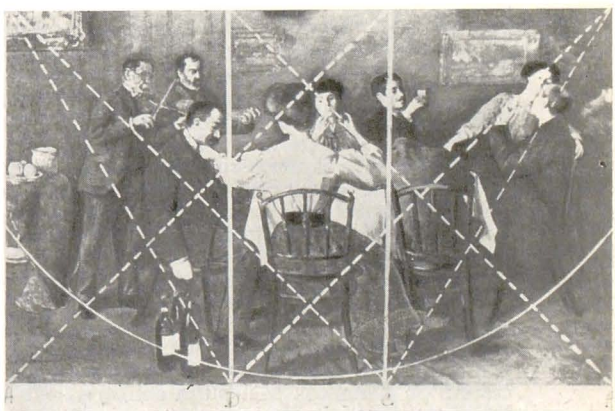


Fig. 2

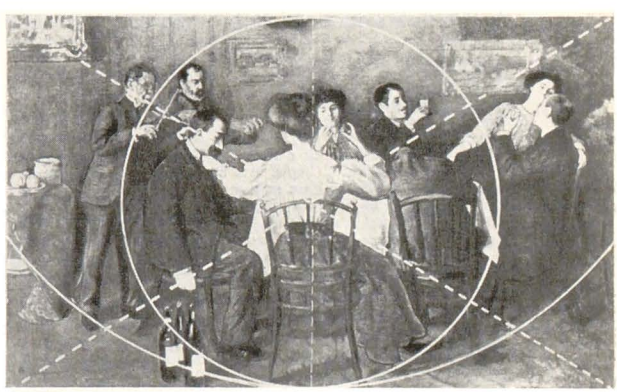


Fig. 3

[1] „ . . . *clocesc încă ceva, o bucată mai mărișoară, un chef monstru, cu figurile mărime naturală sau jumătate, căci se poate să nu am loc, camera precum știi fiind prea mică. Subiectul e hazliu și s-ar putea obține mult efect. Deși pînă acum nu am dus nici o linie, totuși îți l-aș putea descrie cam ce fel l-am plănuit. De o parte un babalic cu capul căzut pe piept, de oboseală și băutură, cu brațele lăsate în jos, abia se mai ține pe scaun, hainele în dezordine și fără surtuc, numai în jiletcă. Damicela mai departe, într-o poză lejeră, caută să-l aducă la viață. În capul opus al mesei, un tînăr cu o altă destrăbălată mai golește un rest de Champagne. Iar lăutarii îi trag de zor cu fețele palide și obosite, țambalagiul mai adormit, iar șeful cu ochii pierduți și frînt îi zice cu vioara la ureche, bătrînului adormit*“. (Bibl. Acad. R.S.R., Msse. Citat din catalogul expoziției retrospective Șt. Luchian 1957 — Th. Enescu).

[2] Alex. F. Mihail: *Artiștii în intimitate: Ștefan Luchian*, „Dimineața“ 13 aprilie 1907.

https://biblioteca-digitala.ro

În luna decembrie a aceluiași an, lucrarea apare public în expoziția organizată de pictor împreună cu Kimon Loghi și Oscar Spaethe la Ateneu, fiind remarcată de criticul G.Murnu[3]. Expresie a admirației și înțelegerii față de opera lui Luchian, articolul lui Virgil Cioflec[4] consideră *Cheful* ca o pagină istorică *„în care artistul apare preocupat de mersul evenimentelor sociale"*. Cioflec pune tabloul în antiteză cu *Împărțitul porumbului* sau cu alte lucrări ale artistului, consacrate răscoalelor țărănești de la 1907.

Un an mai tîrziu, sculptorul Fr. Storck[5], critic cultivat și lucid, consemnează a doua apariție a tabloului într-o expoziție personală organizată de artist tot la Ateneu[6], și-l apreciază *„ca una dintre cele mai importante manifestări ale artei române"*, chiar dacă adaugă și constatarea că la expoziția anterioară tabloul fusese mult discutat și criticat.

Care au fost aceste critici[7], cît au fost de corespunzătoare înfățișării inițiale a tabloului, în ce măsură au influențat aspectul lui ulterior, sînt întrebări care se pun în mod firesc și la care nu cunoaștem răspunsurile contemporanilor. Le deducem fără îndoială din ceea ce a rămas scris, dar dincolo de această activitate deductivă am apelat la resursele de sensibilizare a aparaturii tehnice de care dispunem, spre a explora viața internă a operei căreia — după cum vom vedea — artistul i-a consacrat elanul său creator ca și zbuciumul nesiguranței, modificînd-o în mai multe reprize.

Construcția internă a unei opere[8] a reprezentat pentru artistul Renașterii un prilej de arhitecturare savantă și rafinată a elementelor compoziționale și ea continuă să reprezinte, pentru artistul modern, o determinantă a procesului de elaborare. Mai puțin deliberat, mînat în mare măsură de temperament, artistul zilelor noastre nu a renunțat totuși la armătura geometrică a compoziției, pe care o stabilește în funcție de idealul său estetic și o definește adeseori în raporturi secrete. Puțin accesibil speculațiilor intelectuale, Luchian a încercat timid să determine și el, cîtorva dintre scenele de interior, un schelet geometric corespunzător subiectului ce vroia să exprime. *Cheful* (fig. 1) este una dintre ele. Concepția spațială a acestui tablou este conformă idealului clasic, un efort involutiv spre această formă, fiind lesne de precizat. Ne aflăm așadar departe de dinamismul baroc al spațiului deschis sau de compoziția tăiată proprie lui Degas, din care postimpresioniștii au scos mai apoi surprinzătoare combinații.

Planul optic al acestui tablou este delimitat de o comodă formă dreptunghiulară iar procedeul de repartiție a elementelor se dovedește a fi extrem de simplu. El constă în transformarea omografică a dreptunghiului în două pătrate egale și interpătrunse, obținute prin rabatarea laturilor mici ale formei inițiale pe cele mari (fig. 2). Trasînd diagonalele pătratelor rezultate ca și ale celor două dreptunghiuri laterale, se obține un joc de linii paralele și ortogonale, care înscriu într-un anumit ritm figurile și obiectele compoziției.

Procedeul, mult întrebuințat de Sérusier[9], își are o lungă tradiție medievală[10]. Pentru spiritele deprinse cu abstracțiunile, el pare să aibă și alte nenumărate însușiri, pe lîngă aceea a simplității. În orice caz, el ne va călăuzi spre descifrarea gîndirii compoziționale a pictorului Luchian.

Schema geometrică a tabloului în cauză evidențiază cu precizie caracterul simetric al compoziției. Axul de simetrie trece prin mijlocul personajului din primul plan care cumpănește echilibrul tabloului ca un pivot de balanță asigurîndu-le stabilitatea. Există — cel puțin în intenție — și o simetrie a raporturilor numerice, tripletelor celor trei grupe figurale corespunzîndu-i trioletul obiectelor (trei sticle, trei mere pe farfuria din stînga, trei tablouri pe fundal).

Valoros compus, grupul din stînga se configurează armonios în triunghiul dreptunghi superior a cărui ipotenuză e determinată de diagonala A'C. Împreună cu personajul central, acest grup alcătuiește din nou o compoziție echilibrată înscrisă în paralelogramul rezultat din diagonalele A'D'. În schimb labilitatea grupajului din dreapta, abate tabloul de la o schemă geometrică clară, chiar dacă direcționarea unor linii de forță poate fi comentată favorabil.

Astfel, pentru a combate statismul prea acuzat pe care adeseori îl instaurează simetria, Luchian a plasat figura femeii pe diagonala pătratului B—D, mișcarea înclinată a acesteia

---

[3] G. Murnu: *Expoziția artistică de la Ateneu.* „Viața Românească", decembrie 1907. *„Cheful" care amintește de Metsu prin umor și spirit și de Leibl sau Munkacsy prin tehnică".*

[4] V. Cioflec. *Mișcarea artistică.* „Viața literară și artistică" din 6 ianuarie 1908. *„Cheful este o pagină istorică, aceasta nu numai pentru că fixează un moment din moravurile noastre dar, mai ales, că ne arată pe artist, o dată mai mult, preocupat de mersul evenimentelor sociale de la noi . . . Odinioară ceata aceea disperată de hămesiți, care pornesc în gloată desculți, cu copii în brațe, să ceară de la stăpînire mămăliga — din pinza „La împărțitul porumbului" — apoi o altă dată din viața țăranului moldovean, tragică „Dijma în Moldova", și, însfîrșit, „Cheful" cu arendașul acela sleit de putere, din primul plan, pe care o mină tînără încearcă să-l mingîie".* (Citatul din monografia „Ștefan Luchian" de Vasile Drăguț. Ed. Meridiane 1962).

[5] S. Sterescu (Fr. Storck) *Ateneul Român: Expoziționea Luchian* — „Noua Revistă Română", 23 noiembrie 1908.

[6] Tabloul a mai fost expus în 1910, apoi achiziționat de dr. C. Angelescu în anul 1912 (inf. pictorița Laura Cocea, nepoata artistului), de unde a intrat în colecția muzeului R. S. România. — 1949).

[7] Presa nu consemnează pe larg discuțiile care s-au purtat în jurul acestui tablou.

[8] Vezi: Charles Bouleau. „Charpentes. La géométrie secrète des peintres", 1963.

[9] Vezi A. Lhote. „Traité du Paysage". Cap. *Composition du tableau.* Paris 1946, ed. III.

[10] El nu trebuie identificat cu raportul de aur, secțiunea de aur, sau divina proporțiune cum îl numea Leonardo da Vinci, întrucît acesta este dat de cu totul alte dimensiuni (vezi Charles Bouleau, *op. cit.*, și André Lhote, *op. cit*).

https://biblioteca-digitala.ro

creînd contrast cu verticalitatea constantă a celorlalte personaje. În același scop el a distribuit pe traiectoria unui arc de cerc elementele ce alcătuiesc partea inferioară a tabloului, folosind linia curbă spre a împrumuta ansamblului un suflu de mișcare.

De fapt caracterul excesiv simetric al compoziției este dat de figura axială și de cele două naturi moarte dispuse la extremități; în rest figurile sînt situate în spațiu prin realizarea unui raport echilibrat între plinuri și goluri.

Aceste evidente căutări au creat tabloului o structură interioară logică, dar nu l-au salvat de la monotonie. Cutez să afirm, fără a comite o impietate, că Luchian nu a intuit suficient legea spațiului clasic închis și că a dat o prea largă desfășurare pe lățime compoziției sale. Încercînd să circumscriem acest spațiu într-un cerc, acoperind personajele și obiectele care au rămas în afară (fig. 3) compoziția cîștigă în echilibru chiar dacă pierde din caracterul narativ, ceea ce nu ni se pare a fi de loc păgubitor. Dar sensul echilibrului în acest tablou nu este deținut numai de schema geometrică ci și de comportamentul valorilor, expresie picturală a jocului de umbre și lumini. O calitate o constituie desigur faptul că echilibrul valoric nu se realizează prin egalitatea raportului lumină-umbră. După felul în care artistul vehiculează cu repartiția maselor de culoare, lucrarea se dovedește a fi încă o dată supusă conceptului clasic. Ca și pictorii trecutului [11] Luchian își grupează luminile principale aproape de centru. Apoi, pentru a da o bază solidă compoziției, întunecă partea de jos și susține partea de sus tot printr-o tentă tare, însă ceva mai deschisă. Arabescul tabloului se întemeiază astfel pe același statism și echilibru cuminte. Chiar dacă linia de creastă care leagă figurile între ele este frîntă, raportul de plinuri și goluri pe care-l creează, deși echilibrat, nu este dintre cele mai expresive.

Ca și în construcția geometrică, jocul valorilor în arhitectura tabloului se înscrie pe același ax de simetrie, luminile fiind distribuite cu parcimonie în raport cu zona extinsă a umbrelor. Împreună cu demitonurile, luminile cuprind o pătrime din suprafața tabloului, în timp ce părțile de umbră și tonuri închise se extind pe celelalte trei pătrimi.

Sesizantă este grija artistului de a crea tabloului o anumită mișcare interioară, un ritm determinat de dispoziția în spațiu a acestor zone de lumină, alternate cu zonele de umbră. Ele se interferează constant cu linia de construcție geometrică, numai că axul de tensiune parcurge acum un drum invers, ierarhia valorică fiind organizată diferit. Există o mișcare

Fig. 4

de translație a luminilor pe oblica ce pornește de la mîna personajului din stînga și cele trei sticle, către colțul drept al mesei și personajele din dreapta. Dinamica ei este anihilată însă de centrul tabloului care concentrează luminile spațiului plastic și concură la determinarea caracterului static. Cromatic, lucrarea este aservită aceluiași climat clasic, cu o dominantă aurie, specifică operelor de muzeu [12], din care cauză culorile nu pot fi identificate decît cu un procentaj de aproximație. Gama carnației pare a fi alcătuită din alb-galben pentru partea de lumină, brun pentru umbră și verde pentru demitentă. La îmbrăcăminte și fond folosește negru, brun-verzui, ocru-brun și ocru-galben în tonuri amestecate.

Să revenim pentru puțin timp la izvorul istoric. În istoriografia de artă de acum cîteva decenii a stîrnit discuții și presupuneri afirmația lui Cioflec [13], potrivit căreia „*Cheful, cu personajele aproape mărime naturală* [14] *a fost executat după descrierea substanțială și clară pe care ne-o face pictorul însuși* [15]. *L-a lucrat direct, în întregime, fără o schiță*".

Unii cercetători au remarcat însă mici diferențe față de descrierea inițială [16], iar alții s-au întrebat în ce măsură este real faptul că tabloul a fost lucrat fără schițe pregătitoare [17].

---

[11] Venețienii — cu excepția lui Paul Veronese — acordau luminii o pătrime din suprafața tabloului, în timp ce Rembrandt repartiza lumina într-o mult mai mică proporție față de total, circa 1/8 (cf. Maurice Busset „La technique moderne du tableau", Paris, 1927).

[12] Fr. Storck care a scris o frumoasă și competentă cronică la expoziția artistului din 1908 a făcut tabloului *Cheful* următoarea apreciere: . . . „*Distonează spatele cam lemnos al femeii din primul plan care împarte tabloul în două. Partea stîngă este destul de nobilă ca interpretare și de o culoare și observație atît de concentrată că mă face să gîndesc la Manet și Whistler. Calitatea superioară este înțelegerea ritmului vibrațiilor de culoare*" („Noua Revistă Română", 23 noiembrie 1908).

[13] V. Cioflec. *Luchian*. „Cultura Națională", 1924.

[14] În realitate personajele sînt proporționate la jumătate mărime naturală.

[15] Cf. scrisorii redate integral la nota 1.

[16] Cf. I. Jianu — „Luchian". Ed. Căminul Artei, 1947.

[17] Există într-o colecție particulară două ușoare schițe de mișcare ale celor două cupluri: perechea din prim plan și perechea din dreapta. Ele mi-au fost sesizate de tov. T. Enescu înainte de a fi publicate de P. Comarnescu în „Tribuna" 9 II, 1967. Vezi și verso-ul „Imortelelor" inv. 734, Muzeul de Artă al R.S.R., care păstrează schița naturii moarte din dreapta tabloului.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 5

Fig. 6

Fig. 7

Explorînd straturile invizibile ale picturii cu ajutorul razelor X, am obţinut un document revelator, menit să dea răspuns acestui vîrtej de întrebări. Radiografia (fig. 4) a adus la lumină stadiul iniţial al compoziţiei care se afla, în faza ei de început, cu mult mai în spiritul descrierii făcute de artist.

Astfel, personajul din partea stîngă a fost realizat la origine într-adevăr fără surtuc. Ţinuta corpului este mai rigidă, capul mai puţin aplecat. Femeia din primul plan are în radiografie o mişcare reală, braţul stîng se sprijină pe spătarul scaunului iar torsul şi capul sînt ceva mai răsucite spre bărbatul a cărei bărbie încearcă s-o ridice. Un şal mare atîrnă de partea stîngă a scaunului. Personajul din extrema dreaptă nu este modificat. Doar linia spatelui apare astăzi mai curbată decît era la început. În schimb partenera sa avea iniţial o cu totul altă construcţie. Greşit proporţionată, ea se desfăşura în spaţiul ocupat acum de tablou în fundal. Capul corespundea unghiului din extremitatea superioară dreaptă iar braţul, îndoit şi detaşat de trup, se termina în unghiul inferior stîng al aceluiaşi tablou. Plutind în spaţiu, ea domina toată partea dreaptă a compoziţiei, creînd desigur un al doilea centru de interes şi atrăgînd atenţia asupra imperfecţiunii construcţiei. Dată fiind identitatea densităţii materiei colorate, este greu de stabilit cu exactitate dacă personajele din planul doi au intrat în angrenajul compoziţional dintru început. În orice caz, în descrierea făcută de artist nu sînt menţionate. După zona fundalului aferent, alcătuit din culori cu greutate atomică mică, probabil culori teroase, care creează notă discordantă faţă de arhitectura fundalului în concepţia ei iniţială, s-ar părea că aceste două personaje au apărut ceva mai tîrziu, în procesul de lucru şi nu în acel de elaborare. Trebuie remarcat că portretul femeii (fig. 5) este singurul din această compoziţie la care nu s-a intervenit. În schimb portretul bărbatului apare în radiografie cu o fizionomie matură, şi din acest punct de vedere mai corespunzător sensului satiric pe care artistul intentiona să-l imprime operei.

Cei doi lăutari n-au avut o soartă mai stabilă. Violonistul a fost repictat în mai multe reprize, documentul radiografic înregistrînd aceste schimbări. A fost modificată construcţia capului ca şi dispoziţia mîinilor, în radiografie apărînd o a treia mînă, aşezată cu degetele spre centrul figurii, într-o mişcare proprie mînuirii unui instrument de suflat. Cobzarul pare a fi adăugat. Plasat contra luminii el ar fi trebuit să dea o imagine radiografică întunecoasă, similară cu aceea a violonistului, ambii apropiaţi de sursa luminoasă.

Cadrul în care se petrece acţiunea este de asemenea schimbat. Dintre cele două naturi moarte care închid spaţiul plastic, nu exista iniţial decît cea din stînga dar şi aceea diferită. Pe o măsuţă pătrată, se afla o faţă de masă obişnuită şi o sticlă în locul valoroasei naturi moarte cu draperie, mere şi cană, pe care o cunoaştem astăzi. Fundalul este şi el surprinzător de modificat faţă de primul său stadiu. La origine era un perete de cameră cu uşi, geamuri şi multe tablouri dispuse diferit faţă de prezent. De exemplu, tabloul care se află astăzi în unghiul superior stîng al compoziţiei, se afla amplasat iniţial în unghiul superior din dreapta. Pe

https://biblioteca-digitala.ro

perete se mai aflau încă trei tablouri unele din ele înclinate față de planul vertical al peretelui. Ușa și fereastra constituiau sursa de lumină a compoziției. Pe ușă se profilau lăutarii, iar fereastra corespundea golului dintre cele două personaje principale: femeia din primul plan și bărbatul din stînga.

Sursa de lumină ca și construcția tabloului constituie desigur problemele de dificultate pe care a trebuit să le rezolve artistul și care au stîrnit probabil discuțiile contemporanilor. Deși radiografia a înregistrat și straturile suprapuse cu modificările de compoziție sau de linie care au intervenit ulterior, documentul rezultat se poate citi cu suficientă claritate. Abstracție făcînd de imperfecțiuni, radiografia ne dezvăluie viziunea compozițională inițială care era mai apropiată de instantaneu și ca atare mai modernă, în timp ce veșmintele și obiectele erau lucrate cu mai multă spontaneitate, într-o pensulație lejeră și vaporoasă, cu un plus de mișcare și degajare în ductul tușei. Cromatica era de asemenea mai vie, compusă probabil din culori de origine minerală și mai deschise, de unde rezultă un minus de austeritate față de lucrarea ulterioară.

În tabloul pe care-l cunoaștem astăzi compoziția a cîștigat ca organizare interioară dar a pierdut în vervă și vibrație luministică.

Cînd anume a modificat Luchian compoziția, aducînd-o aproape de stadiul actual, nu se poate preciza cu exactitate decît numai dacă s-ar ridica fragmente de pictură spre a se defini straturile interpuse. Ipotetic, înclin să cred că faptele s-au petrecut după prima expunere publică, cînd tabloul a determinat comentarii vehemente. Logica expunerii consecutive în 1907 și 1908 este desigur un argument. Că nu a revenit imediat asupra lucrării, ci după o perioadă mai lungă de timp de la realizarea inițială, este însă fapt sigur. Pentru aceasta avem mărturie detaliul de cap aparținînd personajului feminin din dreapta cadrului (fig. 6), care a fost repictat. Realizat în lumină razantă, acest detaliu pune în valoare morfologia stratului pictural suprapus, care a căpătat aspectul unei cruste, ca urmare a faptului că cele două pelicule cromatice s-au uscat diferit de-a lungul anilor și s-au încrețit [18].

În această etapă au fost făcute modificări substanțiale compoziției, dar tabloul continuă să aibă încă unele diferențe față de înfățișarea lui de astăzi. Fotografia în lumina infraroșie (fig. 2) pătrunzînd glasiul ocru-auriu de pe fundal, contribuie la determinarea unui alt stadiu intermediar al acestei zone a tabloului. Infraroșiile redau cu claritate cele două tablouri din centru și din dreapta ca și dungile longitudinale din stînga care sugerează existența unui tapet. Și dispoziția valorilor este diferită, partea de umbră fiind concentrată în partea dreaptă a fondului în timp ce lumina se adună spre centru ca și în compoziția figurilor. Nemulțumit probabil de efect, Luchian unifică fundalul printr-un glasiu ocru-galben, acoperind tablourile și obținînd astfel o puternică concentrație a figurilor [19].

Într-o etapă ceva mai tîrziu, probabil prin 1909—1910, Luchian a adăugat lucrării alte cîteva retușuri vizibile, întrucît de data aceasta nu mai urmărește modelul valorilor, ci folosește tehnica modulării tonurilor, aplicate în tușe largi, juxtapuse și contrastînd cu ansamblul. Așa este pictat în principal capul violonistului (fig. 7), mîinile ambilor lăutari, arcușul, ca și tabloul din stînga. Se mai disting ușoare retușuri și la mîna personajului cu surtuc. Tehnica picturală a acestui tablou este greu de analizat în toată complexitatea, tocmai din cauza unor reveniri care au afectat structura tușelor picturale, în ele reliefîndu-se și stratul subiacent.

Din portretul femeii cu țigara [20] — singurul care n-a fost repictat — se poate constata că Luchian a modelat figurile pornind de la tonul intermediar sau local, căruia îi suprapune atît luminile cît și umbrele. Tușa este variabil materializată, subțire în umbră și împăstată în lumini. Ca și pictorii venețieni, Luchian folosește efectele texturei pentru a determina vibrația stratului pictural. Dar spre deosebire de clasici, el nu caută să topească cu grijă tonurile unele în altele, pentru a dispare orice trăsătură de pensulă. Lucrează cu pensule mai subțiri, dar tușa își are individualitatea proprie și, deși nu juxtapune culoarea ci o suprapune, ea imprimă operei un ușor accent de modernitate.

Grundul, preparat probabil din ulei și gips, a atras uleiul surplus, provenit din suprapuneri și repictări, degajînd culorile. Același fenomen de absorbție s-a produs și cu zonele de culoare ce definesc carnația. Stratul de ulei care le-a acoperit s-a retras în zonele profunde după ce s-a oxidat și a dat lucrării patina aurie.

Expuse pe scurt, secretele acestui tablou nu pot justifica desigur, dar pot explica, substratul ambiguu al realizării, căreia Luchian i-a putut asigura un echilibru numai după îndelungate stăruințe. Sub aparența simplității, spațiul plastic este paradoxal, artistul antrenîndu-se într-o perspectivă valorică cu planuri și distanțe determinate de gradul de intensitate al luminii, dar făcînd și scurte incursiuni în perspectiva cromatică. De aci caracterul contradictoriu al tabloului, insuficient față de idealul clasic și în aceeași măsură față de gîndirea estetică a artistului și a timpului său.

[18] Cunoscut fiind că tabloul a fost terminat de artist în aprilie 1907 și că a fost expus de-abia în decembrie în același an, fără îndoială că n-ar fi exclus ca repictarea să se fi realizat în preajma lunii decembrie. În acest caz ar apare însă inexplicabilă expunerea consecutivă la două expoziții personale ca și dubletul semnăturii.

[19] Vezi și comunicarea *Științele exacte în ajutorul studierii operelor de artă (Ștefan Luchian)* de G. Peleanu, publicată în volumul Sesiunii de comunicări a muzeelor de artă din 1966 (text șapirografiat).

[20] Pentru acest tablou i-au servit de model persoane din anturajul artistului, soții Cocea (bărbatul cu surtuc și femeia cu țigara) și celebrul moș Nicolae Cobzarul.

https://biblioteca-digitala.ro

DIN ACTIVITATEA LUI N. N. TONITZA LA CONSTANȚA*

FLORICA POSTOLACHE

În anii 1931—1932, Nicolae Tonitza a executat, împreună cu pictorii Constantin Bacalu și Jean Buiuc, pictura bisericii Sf. Gheorghe Nou din Constanța.

Prima mențiune existentă cu privire la decorarea lăcașului, construit probabil în anii 1927—1928, datează din 26 iunie 1929, prin care preotul paroh se adresează primarului orașului pentru suplimentarea bugetului cu suma de un milion de lei pentru pictura bisericii, propunînd ca executant pe pictorul Traian Cornescu.

Primăria municipiului Constanța nu a prevăzut nici suplimentarea bugetului pe anul 1929, nici includerea sumei necesare în bugetul pe anul 1930 (adresa din decembrie 1929 a aceluiași paroh). Abia în 1931, în Monitorul Oficial, cu nr. 74 din 30 martie 1931, apare următorul anunț: *„Primăria Municipiului Constanța anunță pe această cale ținerea unui concurs public în ziua de 19 aprilie 1931 pentru pictura în ulei a bisericii Sf. Gheorghe din localitate. Proiectele întovărășite de devize vor consta din proiecte de ansamblu . . . care vor trebui depuse primăriei . . . pînă la 18 aprilie 1931"*.

Urmare acestui anunț se prezintă 10 concurenți: grupul Anastase Damian, Tache Papatriandafil și Ștefan Constantinescu; Marincea Stănescu; Jean Drăgoescu; Gheorghe Eftimie; Costică Vasilescu; Dumitru Brăescu; Nicolae Colonițiu; Traian Cornescu; Pavel Piscariov și grupul format din Tonitza, Bacalu și Buiuc.

Prin petiția colectivă din 2 aprilie 1931 cei trei pictori cer a fi însărcinați cu zugrăvirea lăcașului, „potrivit orînduielilor statornicite de canoanele și tradiția noastră și următor condițiilor stabilite de ctitor".

Cererea, redactată desigur de Tonitza, cuprinde în încheiere, o adevărată profesiune de credință *„. . . În nădejdea că dvs. veți sprijini aprobarea cererii noastre, înalta năzuință a unui grup de artiști de a ridica (prin cunoștințele lor deosebite, prin dragostea lor pentru frumos . . .) nivelul zugrăviturii bisericești contemporane, rămînem ai Dvs. . . . "*

Desigur, afirmația avea la bază, în ceea ce-l privea mai ales pe Tonitza, o experiență deja acumulată. Fiind nevoit a încheia asemenea contracte pentru a-și asigura cele necesare traiului și activității sale artistice creatoare, Tonitza mai zugrăvise împreună cu Bacalu, în 1911, biserica de la Poeni-Vaslui și, în 1912, biserica din Scorțeni-Bacău; în 1913—1914, împreună cu Ștefan Dimitrescu, Dimitrie Pavlu și Stavru Tarasov, biserica din Netezești.

Comisia care a studiat la 21 aprilie 1931 proiectele celor 10 concurenți, procedează prin eliminare și opresc spre discuție și aprobare lucrările a patru pictori dintre cei 10 solicitanți: Marincea Stănescu, Dumitru Brăescu, Costică Vasilescu și grupul Tonitza, Bacalu și Buiuc.

La 20 iunie 1931 Consiliul municipal întrunit în ședință propune aprobării oferta pictorilor Tonitza, Bacalu și Buiuc. Rezolvarea favorabilă a cererii este confirmată și prin contractul provizoriu ce se încheie între Primăria Municipiului Constanța și pictorii respectivi.

Pictura bisericii urma să se execute conform contractului *„. . . în ulei de in crud olandez, iar culorile vor fi Schonfeld Lefranc, aureolele și decorurile . . . vor fi aurite cu Katarinengold 14 carate . . . iar pictura se va executa în stil bizantin"*.

La punctul 3 din contract se menționează . . . *„. . . expres, că, întreaga lucrare de pictură va fi executată sub directa conducere și permanenta participare a d-lui N. N. Tonitza, d-sa fiind șef al execuției și direct răspunzător de realizarea materială și artistică a zugrăvirii, care va trebui să poarte expresia personalității sale artistice"*.

În sfîrșit, contractul prevede o serie de clauze legate de modul în care se va face plata eșalonată pe etape corespunzător realizării picturii, astfel încît la 30 noiembrie 1932 întreaga lucrare să fie terminată, recepționată și achitată.

Necazurile legate de zugrăvirea bisericii, pe care avea să le întîmpine Tonitza în anii aceștia, încep imediat, încă înaintea încheierii definitive a contractului. Contestația pictorului Costică Vasilescu, privind *„incapacitatea juriului de a sesiza greșeli de tehnică și iconografie"* în concursul instituit tergiversează perfectarea contractului.

În urma sesizării acestuia către Comitetul local de revizuire (din București) se cere *„. . . judecarea plîngerii respective la 13 iulie 1931"*, *apoi, printr-o revenire, „. . . cercetarea apelului înaintat de d-l Vasilescu pentru 8 septembrie 1931"*.

* Comunicare ținută la Sesiunea științifică a muzeelor de artă din iunie 1966.

https://biblioteca-digitala.ro

Contrariat de tergiversarea semnării contractului, ceea ce amîna începerea lucrării şi cauza pierderea unui timp preţios de muncă (iarna nu se putea lucra pe peretele ud), intrigat de contestaţia lui C. Vasilescu, pictor obscur al timpului, dar influent în unele cercuri, care punea sub semnul întrebării atît capacitatea juriului, cît şi cea a pictorilor solicitanţi aprobaţi la concurs, Tonitza adresează o scrisoare de protest către preşedintele Consiliului local de revizuire din Bucureşti, precum şi — la 23 iulie 1931 — o întîmpinare către Nicolae Iorga, atunci preşedinte al Consiliului de Miniştri.

Atît manuscrisul primei cereri către preşedintele Consiliului local, cît şi întîmpinarea către Nicolae Iorga, poartă acelaşi număr de înregistrare la Primăria Municipiului Constanţa, ceea ce duce către concluzia că ele au fost trimise primăriei de însuşi Nicolae Iorga, de altfel aşa cum le înaintase N. Tonitza.

Scrisoarea lui N. N. Tonitza către preşedintele Consiliului de Miniştri este edificatoare pentru modul cum era privit artistul de oamenii timpului ca şi pentru întreaga situaţie în care se afla pictorul, pentru piedicile pe care le întîmpină în realizarea acestui contract „*Jalba introdusă de C. Vasilescu ... nu este, nădăjduiesc, decît una din ultimele, dar şi cea mai scandaloasă şicană ce mi se face în drumul meu de corectă năzuinţă artistică, şicană care are un dedesubt ce frizează Codul penal ... şicană ce parvine să izbească pînă la ruinare în existenţa artiştilor cu conştiinţa profesională încă netăbăcită, să paralizeze cele mai frumoase şi mai urgente năzuinţe ale comunităţii şi să-şi rîdă nepedepsită de însăşi justiţia ţării.*

Asemenea practici oculte, degradante şi pustiitoare, au nestrămutata credinţă că numai Domnia Voastră ... prin puterea ce o deţineţi şi prin uriaşa Domniei Voastre autoritate morală le puteţi fulgerător curma şi sancţiona, precum se cuvine, spre obştească pilduire ... "

Rezoluţia lui Nicolae Iorga — „*Se va încredinţa zugrăvirea D-lui Tonitza. E neadmisibil să se trateze chestiile de artă prin vulgare tărăgăniri*" — a determinat definitivarea şi semnarea contractului amintit şi bineînţeles începerea lucrului.

Dosarul lui C. Vasilescu se încheie abia la 13 noiembrie 1931, cînd acesta îşi retrage contestaţia.

Deşi încă la 22 aprilie 1931 Tonitza adresase cunoscuta scrisoare către colecţionarul K. H. Zambaccian în care îl ruga să intervină pentru primirea comenzii, înclinăm să credem, cunoscînd faptele ce au urmat, că Zambaccian nu a intervenit. Întrucît în biserică nu se putea lucra iarna, zugrăvirea este reluată în primăvara anului 1932.

Achitarea ratelor stabilite prin contract se făcea de către primărie cu întîrziere. În urma unei sesizări verbale a lui Tonitza primăria îi răspunde să se adreseze printr-o cerere oficială pentru ca „*... în conformitate cu contractul menţionat să vă putem achita suma respectivă*". Neplata ratelor scadente la timp a determinat întreruperea imediată a lucrării. La numai o lună şi jumătate (20 mai 1932), parohia bisericii invita de urgenţă pe artist să reînceapă execuţia lucrării făcîndu-l răspunzător de „*consecinţele ce ar rezulta din cauza nerespectării clauzelor prevăzute în contract*", după care lucrările reîncep în luna iunie a aceluiaşi an.

Urmează repetate cereri ale pictorilor executanţi prin care solicită plata ratelor la timp.

Cortegiul necazurilor lui Tonitza avea să fie completat de intrigile urzite spre defăimarea sa, către primărie, întreprinse de către pictorul Jean Buiuc şi preotul Atanasie Popescu, paroh al bisericii în cauză, de coruperea de către aceştia a muncitorilor, de sustragerea materialelor de lucru, de desolidarizarea pictorului Bacalu, care refuza să justifice cheltuielile făcute pentru materialele consumate în lucrare etc.

Prin plecarea sa de pe şantier, la 26 octombrie 1932, Tonitza nu intenţionase, desigur, să părăsească definitiv lucrarea în care era angajat. Scrisoarea din 10 noiembrie 1932 către primar, prin care comunică faptul că „*... Am vorbit astăzi cu sculptorul Dima. Luni dimineaţa (14 noiembrie) va intra ... pentru începerea ... montării catapeteasmei şi mobilierului. Binevoiţi deci a face ... ca meşterul sculptor să nu fie stingherit cu nimic în operaţiile lui de montare*", dovedeşte intenţia lui Tonitza de a continua şi termina decorarea bisericii.

Întîmpinările făcute de pictorul Jean Buiuc şi preotul Atanasie Popescu, ale căror copii Tonitza le cere prin scrisoarea sa din 27 octombrie 1932, ca şi aceea făcută de Jean Buiuc, prin care menţionează că „*Dl. N. N. Tonitza a dat drumul lucrului cu o întîrziere de 4 luni ..., că nu a lucrat decît retuşări (în ultima campanie, n.n.), că s-a dezinteresat de orice supraveghere ... (cerînd) a fi invitat D-l Tonitza cît mai neîntîrziat spre a-şi completa partea de lucru ce a mai rămas şi care constă dintr-un fronton sub cafas şi două portrete ... pentru a nu întîmpina dificultăţi în faţa comisiei de recepţie ...* " se pare să fi fost ultimele fapte, care adăugîndu-se celorlalte, au determinat pe artist să nu mai revină la Constanţa şi să părăsească definitiv lucrarea, iar cele 8 somaţii trimise de primărie timp de doi ani, fie direct, fie prin serviciul contencios sau prin poliţie la 18, 23 şi 24 martie 1933, 26 iunie 1933, 19 iulie 1933, 4 mai 1934, 14 iunie 1934, rămîn fără răspuns.

În momentul părăsirii şantierului, actele consemnează că Tonitza mai avea de executat, după contract, două portrete de ctitori la intrare, frontonul de sub cafas şi unele retuşări.

De aceea, la 15 iunie 1934, preotul Roşculeţ este delegat de Primăria Municipiului de a se deplasa la Bucureşti „*... în vederea tranşării definitive a picturii bisericii Sf. Gheorghe, care n-a fost terminată pînă în prezent de pictorii*

https://biblioteca-digitala.ro

Tonitza și Bacalu . . ."; Buiuc este scos din cauză ca urmare a intervenției sale.

Fiind profesor la Școala de arte din Iași, din toamna anului 1933, în locul lui Ștefan Dimitrescu, Tonitza nu poate fi găsit de preot la București. Dar vizita amintită provoacă o scrisoare de răspuns a lui Tonitza, către preot, concludentă pentru tot ceea ce au însemnat cei doi ani de muncă la zugrăvirea bisericii din Constanța: *„Întors de la Iași, unde am stat o lună și jumătate .. aflu scopul vizitei Sf. voastre despre care fusesem deja prevenit. Vă dau acum răspunsul meu cu toată franchețea:*

N-aș dori să mai aflu încă odată de iadul de neplăceri în care am suferit doi ani de-a rîndul la biserica Sf. Gheorghe din Constanța.

Vă mărturisesc că dacă n-aș fi fost un temperament de o răbdare afară din comun, aș fi abandonat lucrarea mult mai de mult și anume de cînd mi s-a refuzat demontarea vechii catapetezme (ca să-mi pot continua lucrul conform literei contractului) ceea ce m-a silit să schimb planul inițial de muncă, zugrăvind în locul altarului alte spații, ce se cuveneau pictate mai tîrziu.

Ar fi fost cazul atunci să sistez lucrarea și să mă adresez Justiției . . .

Aș mai fi putut abandona zugrăvirea și m-aș fi adresat Justiției și atunci cînd — (tot pentru voluptatea mizeriilor) — mi s-a făcut cunoscut înscris de Primăria Constanța (posed actul în arhiva mea) că dacă nu achit suma de lei una sută mii (în baza cărei legi?) P. S. S. Episcopul Gherontie al Constanței, nu mi se va ordonanța nici un gologan.

Toate aceste șicane — și încă alte multe, deopotrivă de grave, m-ar fi putut îndreptăți să părăsesc Constanța și să cer dreptate și daune.

N-am făcut-o . . . pentru că procesul meu ar fi putut lua proporții nebănuite și ar fi dezvăluit și alte scandaluri colaterale care ar fi aruncat asupra tuturor slujitorilor Domnului un formidabil discredit.

Pentru toate aceste dureri din trecut, vă mărturisesc că n-am curajul să mai continui.

Oricare din foștii mei tovarăși — Bacalu sau Buiuc — s-ar putea foarte bucuroși angaja să le execute la acest preț. Le dau aici în scrisoarea de față completă dezlegare de contractul ce au avut cu mine, declarînd că nu voi avea nici o pretenție asupra lor. Firește numai dacă și Consiliul Comunal va fi de aceeași părere cu mine".

În aceste rînduri vibrează revolta, dar ele desprind totodată și un adînc sentiment de mîhnire, de oboseală și de dezarmare.

Scrisoarea lui N. N. Tonitza din 25 iunie 1934 rămîne fără răspuns. Contractul se desface în luna iulie a aceluiași an, după ce pictorii, semnatari ai contractului din 8 august 1931, primesc ultima somație (nr. 6912 din 14 iunie 1934) prin poliția orașului Constanța (Buiuc), București (Bacalu) și Iași (Tonitza).

Această situație, cît și oferta pictorului Marincea Stănescu (fost participant la concursul inițiat în 1931) prezentată primăriei la 10 august 1935, determină la 23 august, același an, încheierea unui nou contract între primărie și pictor, care termină lucrarea în noiembrie 1935.

În noul contract se prevede nu „repictarea bisericii" (nici chiar parțială) ci executarea compoziției de sub cafas, reprezentînd *„doi îngeri care țin în mînă imaginea bisericii, executarea celor două portrete de ctitori . . .* " și repictarea doar a tabloului existent în tinda bisericii — pe peretele din dreapta, înfățișînd pe Isus în mijlocul copiilor, imagine care *„se va șterge*".

„Caracterul prea laic" al picturii acestui fragment și nu al întregii biserici, așa cum se susține adesea, a nemulțumit pe ecleziaștii conducători, care au cerut ștergerea lui. Tonitza a înscris în scena amintită portrete reale de copii, pline de viață, după unele informații reprezentînd chipuri ale copiilor de la școala vecină. Numai acest fragment a fost repictat pentru caracterul lui prea laic, deși nerespectarea distribuirii iconografice depline de către N. N. Tonitza trebuie să fi nemulțumit, desigur, pe ecleziaști; el a pictat în sînul stîng al bisericii cuvioase mucenice în locul sfinților martiri.

Marincea Stănescu mai pictează patru icoane mari: Ioachim și Ana, Andrei, Ioan Botezătorul și în exterior Sf. Petru, Pavel și Sf. Gheorghe.

Materialele originale, inedite, cercetate de noi, dau posibilitatea formulării unor concluzii certe, care corectează cîteva date consemnate în cronologii și în materiale în legătură cu această perioadă, din biografia lui Tonitza, apărute în ultimii ani:

— Contractul pictorilor Tonitza, Bacalu, Buiuc, pentru zugrăvirea bisericii Sf. Gheorghe, este desfăcut de Primăria Municipiului Constanța, ca urmare a părăsirii șantierului de către N. N. Tonitza, și nu pentru nemulțumirea ecleziaștilor privind „caracterul prea laic" al scenelor religioase, cum susține Raul Șorban în „Monografia N. N. Tonitza", p. 76.

— Tonitza nu „termină zugrăvirea bisericii în anul 1932", cum afirmă Barbu Brezeanu în „Cronologia N. N. Tonitza", p. 10, a revistei „Luceafărul" din 26 octombrie 1963, ci părăsește lucrarea la 26 octombrie 1932, înainte ca ea să fi fost terminată.

— Desfacerea contractului s-a făcut în luna iunie a anului 1934, din împrejurările cunoscute, și nu în 1933, cum se precizează în „Monografia" amintită (Raul Șorban) la p. 76.

— În sfîrșit, Marincea Stănescu „repictează parțial" biserica, de fapt numai scena cu Isus și copiii și completează golurile lăsate de N. N. Tonitza, în anul 1935 și nu în anul 1933, cum se menționează în „Catalogul Expoziției Retrospective N. N. Tonitza" la p. 42.

Totodată ele stabilesc, pînă la viitoarea cercetare a picturii, contribuția lui Tonitza și a colaboratorilor săi în decorarea acestei biserici.

https://biblioteca-digitala.ro

MOTIVE ANTROPOMORFE PE SCOARȚELE POPULARE ROMÂNEȘTI

MARCELA FOCȘA

Detaliu de scoarță din Muntenia

https://biblioteca-digitala.ro

Reprezentarea omului în arta noastră populară este un fenomen destul de limitat. În raport cu dezvoltarea pe care o are în toate genurile de artă populară motivul geometric şi chiar motivul vegetal, motivul antropomorf apare mai puţin frecvent. Totuşi, atît din punct de vedere al conţinutului lor, cît şi al formelor de expresie plastică, motivele antropomorfe constituie un aspect important al creaţiei populare *.

Ramura de artă în care motivul antropomorf şi-a găsit cea mai expresivă şi mai consecventă realizare este chilimul. Scoarţa românească s-a dezvoltat cu precădere în ţinuturile din sudul şi răsăritul ţării — Banat, Oltenia, Muntenia şi Moldova — iar în nord, în Maramureş. În acest cadru, motivul antropomorf cunoaşte cea mai mare dezvoltare în sud, în Oltenia, şi în nord, în Maramureş. În Muntenia şi Moldova, el apare relativ rar, în forme plastice asemănătoare celor din Oltenia, iar în Banat, el nu se întîlneşte de loc.

Condiţiile sociale proprii în care s-a dezvoltat meşteşugul chilimului în Maramureş şi Oltenia au avut o anumită înrîurire atît asupra precizării conţinutului, cît şi asupra particularităţilor formale ale motivelor antropomorfe.

Pe cînd în Maramureş, scoarţa se dezvoltă în cadrul gospodăriei ţărăneşti, în Oltenia, Muntenia şi Moldova, ea este atît produsul meşteşugului casnic ţărănesc, cît şi al unui meşteşug domenial, practicat la curţile boiereşti şi în mănăstiri.

Pe de altă parte, în timp ce Maramureşul este un ţinut relativ izolat, Oltenia s-a găsit în mijlocul frămîntărilor şi evenimentelor istorice celor mai importante de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi din secolul al XIX-lea, evenimente care, după cum se va vedea mai departe, sînt reflectate pe scoarţele oltenești.

Interpretate din acest punct de vedere, motivele antropomorfe apar pline de semnificaţie; în fiecare din aceste provincii ele alcătuiesc o lume caracteristică care reflectă ambianţa socială şi istorică respectivă.

Cu tot caracterul dominant geometric al scoarţelor din Maramureş, motivul antropomorf constituie un element ornamental caracteristic pentru această zonă. Deşi nu prea numeroase, aceste motive apar în forme tipice şi alcătuiesc un ansamblu unitar.

Una din grupele de motive — cea mai importantă — este compusă din diferite reprezentări ale femeii. Femeia este reprezentată în picioare sau călare. În picioare, ea toarce de foarte multe ori, sau apare în poziţie de dans, cu braţele ridicate în lături, ca într-o horă, chiar cînd este vorba de un motiv singular. De cele mai multe ori, un şir de femei, ţinîndu-se de mînă, figurează un fel de horă fără de sfîrşit. Motivul femeii călare este foarte frecvent şi apare cu totul firesc pentru această regiune muntoasă cu caracter pastoral bine definit. De obicei, femeile călare se înşiruie una după cealaltă în cadrul unui chenar. Uneori, mergînd călare, femeile torc cu gesturi largi, care susţin ritmul precis al desfăşurării chenarului.

O reprezentare mai puţin obişnuită pentru scoarţa maramureşeană apare pe un exemplar compus în rînduri, ca un lăicer. Cîte trei femei în rînd, cu furca pe umăr par că se întorc de la fîn. Cu toată naivitatea reprezentării — furca fiind aşezată pe umăr fără ca să fie prinsă în mîini din cauza greutăţilor tehnice de realizare a unei asemenea reprezentări —, imaginea este plină de mişcare şi ritm.

Cu această singură excepţie, stilizarea personajului feminin este unitară. Bustul strîmt şi, uneori, mînecile largi ale cămăşii sînt echilibrate de o fustă de formă cilindrică, strînsă în talie; capul poartă şi el o găteală cilindrică, care aminteşte oarecum de cununile de mireasă din regiune.

Deşi mai puţin frecvent, motivul călăreţului este şi el un motiv caracteristic pentru scoarţa maramureşeană. Îmbrăcat în costumul locului, cu căciulă, cămaşă, cioareci şi mintean scurt, bărbatul este reprezentat aproape exclusiv călare. Imaginea călăreţului este construită într-un mod foarte naiv, călăreţul, văzut din faţă, fiind suprapus peste calul reprezentat din profil [1].

Înşiraţi unul după celălalt pe marginea scoarţei, ca într-o cavalcadă, călăreţii sînt folosiţi şi ei ca motiv de chenar. Citeodată se surprinde tendinţa de a sugera o anumită ambianţă locală, o pasăre, brazi, un om cu bîtă păzind caii la păscut — însoţesc călăreţii pe drumurile lor.

Cu toate că pe scoarţele maramureşene, motivele antropomorfe sînt integrate în compoziţii cu un caracter decorativ, singurele modalităţi de legătură dintre ele fiind repetiţia şi alăturarea, aceste compoziţii depăşesc strictul decorativ. Scoarţele cu femei care torc sau călăresc printre cerbii şi brazii peisajului de munte, scoarţa cu femeile cu furca pe umăr sau acele cu călăreţi şi cai la păscut deschid un orizont de viaţă mult mai larg şi reflectă realităţile sociale ale locului, cu asprimea muncii cotidiene, dar şi cu poezia peisajului înconjurător şi cu bucuria sărbătorii.

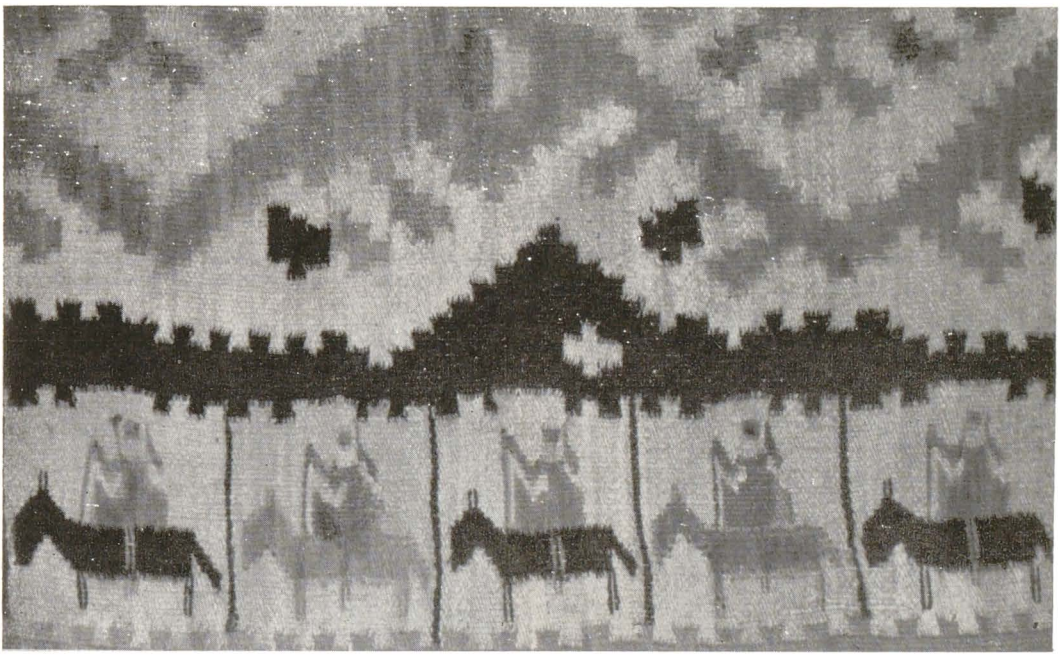
Dacă pe scoarţele maramureşene, aceste motive antropomorfe reflectă cu gravitate realităţile fundamentale ale vieţii săteşti şi specifică zonei, în sudul ţării, în Oltenia şi Muntenia, motivul antropomorf apare legat de o viaţă orăşenească mai diversă şi mai strălucitoare,

* Studiul s-a întemeiat, în primul rînd, pe cuprinzătoarea colecţie de scoarţe a Muzeului de artă populară al R. S. România, la care s-au adăugat şi alte materiale publicate sau piese existente în diferite colecţii.

[1] Această reprezentare a călăreţului se întîlneşte şi pe unele covoare orientale şi nordice; vezi *Die Kunst des Islam*, Propylaenverlag, 1925, p. 399, — fragment dintr-un covor ales din Kuba (Caucaz) sec. 17–18, şi V. T. Sirelius, *Finlands Ryors*, Helsingfors, 1924, fig. 295.

https://biblioteca-digitala.ro

Detaliu de scoarță din Maramureș



Detaliu de scoarță din Maramureș

https://biblioteca-digitala.ro

precum și de atmosfera istorică a epocii de sfîrșit a secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea cu tot amestecul acela savuros și pitoresc de orient și occident, de viață orășenească și obiceiuri rurale, de petreceri frivole și evenimente grave, care o caracterizează.

Femei în crinoline, cu gesturi și priviri fatale, cu pălării și umbreluțe cochete, bărbați în redingotă și joben, scene de bal și carnaval, plimbări și cavalcade, militari și turci, tîrgoveți și ursari reprezintă cu umor o lume încă apropiată. În această lume, personajul feminin ocupă locul cel mai important.

Întotdeauna orășence, femeile sînt prezentate în toată ciudata lor frumusețe, în diferite împrejurări ale vieții lor — în ținută de casă, de stradă, la baluri și petreceri, cu rochii somptuoase de seară, cu diademe și podoabe în pieptănătură. Îmbrăcate după moda apuseană, cu bustul strîmt și fusta cloș, tot felul de amănunte vestimentare — volane, panglici, guleraşe, stofe cu picățele etc. — îmbogățesc imaginea și-i accentuează caracterul decorativ.

Reprezentarea acestor personaje cu fustă cloș este tipică și trezește rezonanțe străvechi; personajul este văzut din față, cu amîndouă brațele — sau cu unul singur —, sprijinite în șolduri, celălalt descriind o mișcare șerpuitoare în afară. Trăsăturile feței sînt de obicei indicate — nasul, gura, ochii în special, mari și alungiți, accentuați de sprîncene întunecate [2].

Dar tipismul reprezentării este realizat în imagini diverse, de o mare forță expresivă. Diferențierea personajelor nu se realizează numai decorativ, prin variația amănuntelor plastice, ci și prin încadrarea motivelor în împrejurări concrete de viață, individualizarea imaginii apropiindu-se uneori de un adevărat portret.

Merită să fie semnalată remarcabila frumusețe a personajului feminin de pe una din cele mai valoroase scoarțe din colecția noastră. De dimensiuni mari, în raport cu cele obișnuite ale motivelor figurale, tînăra femeie ține într-o mînă un șarpe, ca o Cleopatră modernă.

Figura ei tulburătoare, cu ochii mari, accentuați de sprîncene arcuite, cu nasul drept și gura delicată, este lucrată cu un rafinament cu totul excepțional.

Nu este exclus ca dezvoltarea pe care o cunoaște portretul în pictură în această epocă să fi avut în acest sens o anumită înrîurire asupra covorului oltenesc.

Personajul masculin apare destul de rar singur; el însoțește de obicei femeile, motivul perechii fiind un motiv caracteristic al ambianței umane și sociale a scoarțelor oltenești și muntenești și este uneori integrat în adevărate scenete de gen. Alteori, perechea apare subordonată unor sensuri simbolice, fiind asociată cu motivul arborelui vieții. Bărbatul este aproape întotdeauna îmbrăcat după moda timpului, cu redingotă lungă și pantaloni drepți, motivele de țărani fiind foarte rare. Figurarea motivului se leagă de stilizarea personajului feminin, bărbatul fiind reprezentat și el cu o mînă în șold și cealaltă întinsă în lături, sau cu amîndouă mîinile în șolduri.

Printre motivele antropomorfe cele mai interesante se numără și acele năstrușnice personaje cu măști, care reprezintă probabil scene de carnaval și pe care nu le mai întîlnim la noi în altă parte în afara Olteniei.

Atmosfera caracteristică a epocii este sugerată însă și prin prezența unor personaje în costume orientale, cuprinse uneori în compoziții mai complexe, cu un caracter oarecum narativ.

Așadar, motivul antropomorf reflectă, deși cu umor, realități mai profunde. Din acest punct de vedere, un interes deosebit îl prezintă o mică serie de scoarțe oltenești de un caracter cu totul particular, care, după tradițiile locale,

Detaliu de scoarță oltenească

[2] Prin această stilizare, motivul femeii — pe scoarțele oltenești și muntenești prezintă asemănări cu motivele de pe scoarțele sud-dunărene — vezi D. Stankov, *Ciprovscki Kilimi*, Sofia 1960, și D. D. Velev, *Bilgarschi Kilimi*, Sofia, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

sînt legate de războiul ruso-turc, din 1828—1829, şi de evenimentele revoluţionare din 1848. În aceste compoziţii, apar numeroase personaje, printre care militari — soldaţi şi generali — călare, în uniforme occidentale şi turceşti, care se înfruntă într-un fel de luptă simbolică, sau reprezintă aspecte din timpul mişcărilor revoluţionare de la mijlocul secolului trecut.

În ceea ce priveşte stilul reprezentărilor antropomorfe, el este în genere sintetic şi decorativ, dar între stilul reprezentărilor de pe scoarţele maramureşene şi stilul motivelor olteneşti există unele deosebiri semnificative. Dacă în Maramureş, motivul este reprezentat în cîteva pete de culoare, într-un desen foarte concentrat, cu acea simplitate aspră, dar nu lipsită de sensibilitate, caracteristică artei maramureşene, în Oltenia şi Muntenia, bogăţia şi suculenţa detaliilor, acel amestec inefabil de ingenuitate şi somptuos, de umor şi seriozitate, dau cu atît mai mult farmec şi expresivitate personajelor.

Această expresivitate se datoreşte în mare măsură şi tehnicii de ales curb, folosită în Oltenia, tehnică susceptibilă de interpretări sensibile şi foarte nuanţate, de un caracter, uneori, surprinzător de „realist".

Născute din nevoia poporului de a fabula, aceste imagini nu sînt rezultatul unui joc gratuit, ci al unor înfruntări şi relaţii complexe cu mediul de viaţă şi cu împrejurările istorice pe care le reflectă, în acord cu tradiţiile artistice proprii locului respectiv. Desigur prezenţa lor pe scoarţele româneşti mai pun şi alte probleme de izvoare şi legături, de influenţe şi circulaţie, dar aceste probleme depăşesc cadrul prezentării noastre.

Scoarţă olteneasă (se pare că reprezintă scene din războiul ruso-turc din 1828—1829)

Scoarţă din Oltenia

RÉSUMÉ

Dans l'art populaire roumain, les motifs anthropomorphes se rencontrent surtout sur les chilims tissés en Olténie et dans le Maramureş. Les conditions sociales et historiques, propres à ces deux régions, ont eu une certaine influence sur le développement de l'art du chilim. L'auteur étudie comparativement ces motifs en Oltenie et dans le Maramureş, autant du point de vue du contenu que des particularités de style.

https://biblioteca-digitala.ro

GROPILE DE PĂSTRAT BUCATE (CEREALE) ÎN DOBROGEA

R. O. MAIER

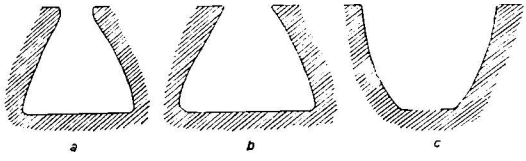


Fig. 1 a — groapă de bucate arsă, cu gîrlici
b — groapă nearsă, fără gîrlici
c — groapă nearsă ghiveci

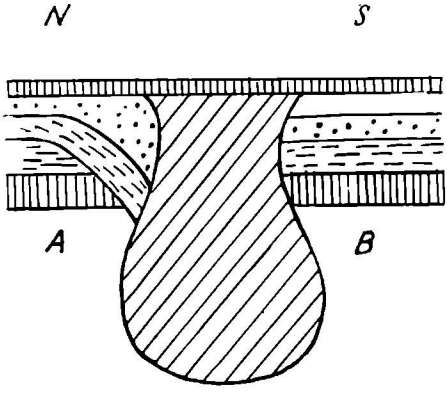


Fig. 2. Groapă de bucate, săpăturile arheologice de la Vădastra.

Agricultura la poporul român a fost una din ocupațiile de bază din cele mai vechi timpuri pînă astăzi.

Au fost descoperite diferite unelte agricole, urme de semințe carbonizate pe tot parcursul istoriei, fapt care dovedește că agricultura a fost practicată pe o scară largă, fără întrerupere, pînă în zilele noastre. O dată cu sporirea producției agricole, a cerealelor, s-a născut necesitatea păstrării lor. Încă din antichitate, agricultorul și-a conservat „bucatele", produse alimentare, în vase, amfore mari de ceramică arsă pe care le îngropa în pămînt. Dar pe lîngă acest procedeu, el a folosit și gropile săpate direct în pămînt pentru păstratul cerealelor.

În cele ce urmează vom încerca să reconstituim, pe baza izvoarelor antice scrise și arheologice, acest tip de gropi pentru bucate.

Astfel, Varro, contemporan și prieten cu Ovidiu, spune: „*Unii fac grînare sub pămînt, ca un fel de caverne, ceea ce se chiamă siri, după cum sînt cele din Cappadochia și din Thracia*" [1] etc. Pliniu cel Bătrîn vine, la rîndul său, cu o astfel de mărturie: „*Este foarte util de a păstra bucatele în gropi numite siri, ca în Cappadocia și în Thracia*" [2]. De asemenea, prin secolul III e.n. [3] carpii foloseau gropile arse. Gropile de bucate au mai fost atestate de arheologi. „*Ținînd seamă de forma acestor gropi, cît și de boabele de cereale ce se găsesc în ele, nu poate fi nici o îndoială că inițial au servit pentru păstrarea rezervelor de hrană. Foarte multe gropi de bucate s-au descoperit între spațiile dintre bordee*" [4], iar mai recent, la 1830, sînt astfel atestate: „*grînarele subterane, se pot considera mai cu preferință, ca o trăsătură proprie a regiunii mlaștinilor noastre celor mixte, cuprinzînd adică Dobrogea și toată latura nordică a Dunării de la Marea Neagră cam pînă la Ialomița*" [5]. În săpăturile de la Vădastra s-au descoperit gropi de bucate datate din secolele al XVII—XVIII-lea [6] (fig. 2). În relatarea noastră nu putem trece peste informațiile prețioase ale lui Tudor Pamfile: „*Prin Muntenia și Dobrogea astăzi și prin Moldova mai de mult, locuitorii își fac sau își făceau gropi de bucate în pămînt, unde se păstrează*" [7]. Tot în privința gropilor de bucate nu se poate trece peste minunata descriere a agronomului Ion Ionescu de la Brad care spune următoarele:

„*Pentru ca să se păstreze grînele în gropi, se fac gropile în pămînt de forma unei carafe. Gîtul carafei, prin care se toarnă grînele în groapă, este de un stat de om, înalt și gros cît poate să intre un om. Corpul carafei, în care se țin grînele, e gros și cu cît va fi mai mare, cu atît groapa va cuprinde mai multe grîne. Fundul gropii trebuie să fie îngust. După ce se face groapa, se arde și se usucă. Groapele se fac în fața casei, ca să fie mai apărate de șoareci. În groapă grîul este sustras de la acțiunea aerului, a căldurei și a umezelei și prin urmare de la cauzele care provoacă fermentațiunea și stricăciunea lui. În gropi nici gărgărițele nu se fac. Însă pentru ca să se conserve în groape, trebuie ca grînele să fie foarte bine uscate, căci de vor duce cu sine în groapă umiditate, se dezvelește fermentațiunea și se aprind,*

[1] De re rustica, I. 57, „Quidam granaria habent sub terris, speluncas, quas vocant ut in Cappadocia, ac Thracia".
[2] Hist. Nat., XVIII. 73. „Utilissime tamen servantur in scrobibus, quos siros vocant, ut in Cappadocia et in Thracia".
[3] Gh. Bichir, în SCIV, Tom nr. 4, 1965, p. 687.
[4] E. Comșa, *Tipurile de locuințe din sec. IX—XII la Garvăn* SCIV, an X, f. I, 1959, p. 111.
[5] Dr. Kapakaza, Τοπογραφια τῆς Βλαχιας, Buc. 1830, 8 p. 375—376.
[6] Corneliu Mateescu, *Săpăturile arheologice de la Vădastra*, „Materiale și cercetări arheologice", VIII, 1962, p. 190.
[7] Tudor Pamfile „Agricultura la români", București, 1913, p. 217.

https://biblioteca-digitala.ro

se strică, dobîndind un miros și un gust foarte neplăcut.

Grînele se pun în gropi pînă la gura lor. Gura se astupă cu un capac și peste capac se pune pămînt în tot gîtul groapei. Mai înainte cultivatorii români păstrau grînele lor în gropi, și chiar păstrează și pînă în ziua de astăzi în unele locuri, ca în județul Ialomița" [8].

În continuare vom arăta cum în cercetările noastre de teren ni s-a relatat de către bătrîni despre gropile de bucate care au fost menționate în toate satele Dobrogei pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea. O parte din ele s-au păstrat și astăzi, pierzîndu-și funcția lor principală de păstrat cereale.

Gropile de bucate sînt de mai multe feluri și erau foarte frecvente. Fiecare casă avea 2—4 gropi de bucate, de toate tipurile, fiind amplasate în fața casei, în curte, grădină, în casă ori șoproane etc.

În cele ce urmează vom încerca să ilustrăm rînd pe rînd fiecare din aceste gropi cu specificul lor, cu părțile componente, cît și felul de conservare a bucatelor în ele.

1. Gropile oarbe, arse sînt gropile săpate în pămînt, adică în loes, care se pretează la săpat în bune condiții și nu se surpă în timpul săpării. Ele au forma unei pîlnii întoarse cu gura în jos. Partea de sus, pe unde se toarnă cerealele, este numită „gură" și „gîrliciu". După ce se sapă groapa la dimensiunile dorite — între 2 m diametru și 3 m adîncime — se lipea bine pe dinăuntru cu un amestec de pămînt, pleavă și bălegar, ori numai cu lut simplu. Astfel pregătite, gropile se ardeau bine pe dinăuntru, formîndu-se o crustă de cîțiva centimetri, tare ca un perete de vas de ceramică. Scopul arderii gropilor era următorul:

a) pentru a feri pereții gropilor de umezeală, care dăunează semințelor puse la păstrat, și de a evita surparea;

b) pentru a împiedica pătrunderea în groapă a dăunătorilor — șoareci și alte rozătoare.

2. Gropile oarbe nearse sînt asemănătoare cu cele arse, dar locul de amplasare se alege cu mai multă băgare de seamă. Intrarea în aceste gropi se face direct din casa de locuit, ori undeva sub un șopron, unde pămîntul este foarte bine uscat și unde umezeala nu pătrunde. Acest tip de gropi au aceeași formă frecventă ca și primul tip.

3. Gropile nearse aveau forma de ghivece. Acest tip de groapă are aceeași frecvență ca și cele amintite mai sus, dar are o formă cu totul aparte. Pe cînd primele au un gîrlici destul de îngust, cît intră un om, la acest tip, gura pe unde se toarnă cerealele este foarte largă. Groapa se îngustează puțin spre fund, căpătînd o formă tronconică.

În toate aceste trei tipuri păstrarea bucatelor se face într-un singur fel. Pereții gropilor se căptușesc pe toată suprafața cu un strat de paie și pleavă, gros de cîțiva cm, apoi se toarnă cereale. Cînd groapa a fost umplută pînă sus la gură, se pune un strat de paie destul de gros peste care se așază pămînt, pînă la nivelul solului. La groapa de tipul al treilea, se pun paie multe peste cereale, iar pămîntul ce se așază deasupra formează un mușuroi. Credem că acest tip este de origine mai recentă decît primele două. Cantitățile de cereale păstrate în aceste gropi variază între cîteva sute de kg și cîteva mii de kg.

Păstrarea cerealelor în gropi în timpurile străvechi, în Dobrogea, poate fi explicată printr-o serie de cauze dintre care menționăm: *a)* lipsa lemnelor pentru construcții; *b)* solul Dobrogei se preta la acest sistem de păstrare a carealelor și *c)* desele incursiuni din trecut a diferitelor popoare pentru jaf și prădăciuni. Mai mulți informatori din Traianu, Comana, Ciobanu din Dobrogea, ne-au relatat *„că în perioada Imperiului Otoman, gropile erau foarte frecvente, fiecare casă avea 2—4 gropi de bucate și că strînsul bucatelor de către autorități, se făcea numai în lunile de iarnă atunci cînd cădea bruma ori neaua. Atunci se umbla din casă în casă și se observa unde era topită bruma ori zăpada sub formă de cercuri, acolo erau amplasate gropile de bucate*". Un alt mijloc de depistare era cel cu ajutorul unor bețe sau lanțuri cu care se lovea pămîntul. Acolo unde suna a „gol" era „groapa". În urma samavolniciilor făcute pentru strîngerea bucatelor, țăranii au recurs la o și mai mare dibăcie a construirii gropilor, fie chiar în mijlocul caselor, într-un colț, sub pat etc., fie în șoproane apropiate de casă, trăgînd o căruță peste ele sau aruncînd o grămadă mare de nutreț, pentru a le camufla și proteja.

Gropile de bucate în Dobrogea le-am întîlnit pe tot teritoriul ei, din nord și pînă în sud. Dar gropile de bucate se puteau întîlni și în alte ținuturi ale țării, cum ar fi Moldova, Muntenia, Oltenia, dovadă că practicarea agriculturii în toate zonele țării, felul de păstrare a cerealelor, cît și tehnicile agricole erau asemănătoare.

Considerăm că, ar fi indicată reconstruirea unor astfel de obiective, atît în Muzeul Satului, cît și în Muzeul agriculturii care se află în curs de proiectare.

În concluzie, gropile de păstrat cereale constituie niște procedee de conservare a produselor agricole de o îndepărtată tradiție. Vechimea lor nu poate fi stabilită cu exactitate, deoarece materialele arheologice nu ne-au pus încă toate datele precise referitoare la apariția gropilor de bucate, dar putem presupune că, în zonele cu climatul uscat unde au apărut, sînt destul de timpurii. Un studiu mai amplu al acestora ar putea urmări dezvoltarea lor din cele mai vechi timpuri pînă în prezent, tipologia și continuitatea lor și, legat de acestea, evoluția agriculturii ca ocupație.

[8] Ion Ionescu de la Brad, „Lecțiuni elementarii de agricultură", București, 1870, p. 142—143.

https://biblioteca-digitala.ro

PERFECȚIONAREA CADRELOR DE SPECIALITATE DIN MUZEE ÎN ATENȚIA DIRECȚIEI MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR DIN C. S. C. A.

MARIA IACOB

Problemele complexe pe care le ridică dezvoltarea actuală a științei și culturii în țara noastră, ca și sarcinile multiple ce stau în fața științei și culturii noastre socialiste, cer cu necesitate o permanentă preocupare pentru creșterea și perfecționarea calificării profesionale a lucrătorilor din aceste domenii importante de activitate.

Răspunzînd acestei cerințe, Direcția Muzeelor și Monumentelor din C.S.C.A. a manifestat un interes sporit pentru perfecționarea pregătirii profesionale a lucrătorilor din muzee. Este suficient să amintim, doar cu titlul de informare, cîteva cursuri și instructaje organizate în acest scop: în anul 1963 — cu muzeografii și taxidermiștii din muzeele de științe naturale; în 1965 — cu muzeografii din muzeele de etnografie și din muzeele memoriale; în anul 1966 — cu muzeografii și restauratorii din muzeele de istorie și un instructaj cu taxidermiștii din muzeele de științe naturale; în 1967 — cu muzeografii din muzeele de artă și cu muzeografii și taxidermiștii din muzeele de științe naturale.

La aceste cursuri și instructaje au participat în total aproximativ 450 de persoane, iar durata fiecărui curs a fost în medie de 24—26 zile.

Este interesant de semnalat modul cum a fost orientată tematica acestor cursuri, mai bine zis, modul cum a evoluat orientarea noastră în asigurarea unui conținut cît mai bogat lecțiilor teoretice și practice. Ne-am convins cu timpul, pe măsura creșterii experienței noastre, că este necesar să punem accentul pe latura practică a acestor cursuri și instructaje, ceea ce a asigurat în ultima instanță, o mai mare eficiență acestor forme de creștere a calificării profesionale. Menționăm în acest sens, ca o experiență pozitivă, cursurile din 1966 cu muzeografii și restauratorii din muzeele de istorie, și mai ales, cel din 1967 cu muzeografii și taxidermiștii din muzeele de științe naturale din întreaga țară.

Ne vom opri îndeosebi asupra acestuia din urmă, deoarece prin modul cum a fost organizat, ca și prin rezultatele concrete obținute, a constituit un pas serios înainte în îmbunătățirea formelor și mijloacelor de perfecționare a cadrelor. El ne-a dovedit practic că sînt încă multe posibilități de îmbogățire a gamei de forme și mijloace de instruire și perfecționare a specialiștilor din muzee. Trebuie numai străduințe, inițiativă, o bună organizare și o largă înțelegere din partea tuturor celor ce concură la buna desfășurare a acestor forme de perfecționare a cadrelor.

Cursul despre care vom vorbi mai jos a avut loc în perioada 20 IX—13.X.1967. La el au participat 34 muzeografi și 17 taxidermiști din muzeele de științele naturii, în total 52 specialiști.

La întocmirea programei cursului s-a avut în vedere că accentul va trebui să cadă pe partea practică a acestuia. Programa a prevăzut o serie de lecții teoretice precum și lecții cu caracter practic. Lecțiile teoretice au fost susținute de cadre cu o înaltă pregătire de specialitate ca: profesori și conferențiari universitari, academicieni, doctori în științe etc. și au avut darul să informeze pe lucrătorii din muzee cu ultimele date din diferite domenii ale științelor biologice. Dintre aceste lecții citățm: „Date noi cu privire la originea vieții" — acad. Eugen Macovschi; „Probleme majore ale geneticii contemporane. Despre ultimele succese înregistrate în acest domeniu" — conf. univ. dr. Petre Raicu: „Probleme de sistematică și de ecologia mamiferelor. Noi date din acest domeniu" — dr. Gervin Marcheș.

Altă categorie de lecții teoretice a urmărit a aduce la cunoștința specialiștilor din muzee unele sarcini ale cercetării științifice: „Unele probleme ale organizării cercetării științifice pe plan mondial și național. Muzeul, factor important în dezvoltarea științei românești" — dr. Nicolae Simionescu; „Principalele sarcini ale cercetării științifice în muzeele de științele naturii. Criterii de alcătuire a planurilor de cercetare științifică anuală și de perspectivă" — dr. docent Mihai Băcescu, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; „Probleme ale cercetării ornitologice în muzee, cu accent pe cercetările de ecologie" — drd. Matei Tălpeanu.

Și, în sfîrșit, o altă categorie de lecții, cele de muzeografie, au avut menirea de a ridica unele probleme privind alcătuirea colecțiilor și valorificarea lor. Amintim cîteva: „Probleme privind alcătuirea colecțiilor de nevertebrate. Prezentarea în muzee a unor grupe de nevertebrate" — prof. univ. dr. docent Adriana Murgoci; „Organizarea și conservarea colecțiilor de entomologie. Forme și mijloace de prezentare a problemelor de entomologie, în muzeele de științe naturale" — dr. Aurelian Popescu-Gorj; „Alcătuirea colecțiilor de ornitologie și mamalogie. Prezentarea în muzee a păsărilor și mamiferelor" — drd. Aurel Papadopol. Demn de remarcat este și faptul că și lecțiile teoretice au fost însoțite de unele demonstrații practice, precum și de un bogat material documentar-ilustrativ (hărți, grafice, schițe, desene) ca și de un interesant material original, de proiecții de diapozitive și fotografii. Acesta a asigurat lecțiilor o ținută științifică corespunzătoare și o eficacitate sporită. Din acest punct de vedere de o deosebită atenție s-au bucurat lecțiile amintite, susținute de prof. univ. dr. docent Adriana Murgoci și dr. Aurelian Popescu-Gorj, ca și cele susținute de acad. Eugen Macovschi și conf. univ. dr. Petre Raicu.

La această parte a cursului au participat doar muzeografii, programa pentru preparatorii-taxidermiști avînd un caracter mai mult practic.

Prima parte a cursului s-a desfășurat (pînă la 4 octombrie 1967) în Delta Dunării, cu toți participanții la curs, în cea de-a doua parte a cursului muzeografii asistînd la lecțiile teoretice în București, iar preparatorii au continuat lecțiile practice în Delta Dunării.

Pe linia străduințiilor noastre de a îmbogăți conținutul acestei forme de perfecționare a cadrelor se înscrie și participarea la acest curs a trei specialiști din R. D. Germană, din care doi preparatori-taxidermiști, care au sprijinit desfășurarea părții practice a cursului nostru.

Dl. Klaus Elsner, preparator șef la Muzeul de științe naturale

https://biblioteca-digitala.ro

din Berlin și dl. Siegfried Vogler, preparator șef la Institutul de zoologie al Universității din Greifswald, pe lîngă demonstrațiile practice făcute, au ținut o serie de prelegeri deosebit de interesante, printre care vom aminti: „Principii de alcătuire a dioramelor", „Introducerea în dermoplastie", „Parafinarea mamiferelor mici", „Metode de preparare și includere în plastic a materialului biologic (plante și animale)".

O altă categorie de lecții au fost ținute concomitent cu demonstrațiile practice sau au fost urmate de ele. Dintre acestea enunțăm: „Metode de colectare, conservare și preparare preliminară a materialului din teren", „Metode de naturalizare a păsărilor".

Un alt grup de lecții teoretice au fost susținute de dl. Erich Hobusch, secretar al Secției de biologie a Consiliului muzeelor din Ministerul Culturii din R.D.G. Ele au prilejuit un larg schimb de opinii, dînd întîlnirilor noastre caracterul de schimb de experiență cu colegii germani, care au împărtășit din experiența lor în domeniul organizării activității muzeale în R. D. Germană. Vom enunța cîteva prelegeri susținute de dl. Hobusch: „Istoria muzeelor de științe naturale din R.D.G.", „Expozițiile de bază ale muzeelor de științe naturale din R.D.G.", „Forme de activitate cultural-educativă organizate de muzeele de științe naturale din R.D.G. Școala și muzeul", „Ocrotirea naturii și vînatului în R.D.G.", „Organizarea activității de calificare și perfecționare a preparatorilor în R.D.G.".

Dintre întîlnirile care au dat naștere la vii discuții, oferind un bun prilej de cunoaștere reciprocă a unor laturi de activitate muzeală din cele două țări, amintim pe cele cu următoarele teme: „Muzeele de științe naturale în centrele turistice"; „Activitatea de cercetare științifică în muzeele de științe naturale". Îndeosebi acestea au fost o bună ocazie de dezbateri colegiale rodnice și interesante.

Subliniem că în prima parte a cursului, la toate demonstrațiile și lecțiile practice au fost prezenți și muzeografii, unii din ei lucrînd apoi efectiv la naturalizare împreună cu preparatorii-taxidermiști. Am considerat absolut necesară participarea lor, cel puțin la demonstrațiile practice, deoarece în foarte multe cazuri aceștia nu cunosc nici un fel de tehnici de preparare a materialului biologic. Punctul nostru de vedere în prezent este că, în mod obligatoriu, fiecare muzeograf, chiar dacă nu lucrează efectiv la preparare și naturalizare, trebuie să aibă un minim de cunoștințe în acest domeniu, să cunoască cel puțin tehnicile elementare de preparare a materialului biologic. Considerăm că numai astfel pot muzeografii dirija, îndruma și aprecia la justa ei valoare activitatea atît de prețioasă și utilă a preparatorilor-taxidermiști.

Înțelegerea și considerația noastră asupra rolului și importanței muncii specialiștilor tehnicieni este dovedită, mai ales în ultima vreme, și de faptul că pe aceste funcții au fost angajate la unele muzee, cadre cu pregătire superioară de specialitate, iar în alte cazuri specialiști tehnicieni din muzee, avînd la bază doar liceul, s-au înscris la facultăți de specialitate pentru perfecționarea calificării profesionale.

Credem că este cel puțin exagerată opinia celor ce susțin că activitatea aceasta de preparare împiedică pe specialiștii taxidermiști să facă cercetări științifice, studii și observații în teren. Realitatea însăși o infirmă. Toți taxidermiștii aflați în această situație au prezentat lucrări interesante și apreciate la ultimele sesiuni de comunicări științifice.

Înainte de încheierea cursului s-a efectuat o deplasare în țară (timp de două zile), la unele muzee de științe naturale, cu care ocazie s-au purtat discuții asupra modului de organizare a expozițiilor de bază ale acestora. Este vorba de Muzeul de științe naturale din Focșani, în plin proces de reorganizare, de Muzeul de științe naturale din Bacău și de Muzeul de științe naturale din Adjud, ultimele două de curînd organizate. Vii discuții s-au purtat în fața dioramelor și biogrupelor, asupra modului de organizare a acestora.

Menționăm că acest curs s-a încheiat cu prezentarea unor lucrări practice pentru preparatori și scrise pentru muzeografi. În această ultimă categorie de lucrări au figurat următoarele teme „Activitatea cultural-educativă a muzeului . . . Forme și mijloace de activitate cultural-educativă cu caracter specific muzeal"; „Sarcinile muzeelor de științe naturale din țara noastră în etapa actuală"; „Probleme și idei privind reorganizarea expoziției de bază a muzeului . . ." Fiecare cursant s-a referit, bineînțeles, la instituția în care lucrează.

Sub îndrumarea directă a unora din cei mai buni taxidermiști din țară, ca tov. Nadra Emil de la Muzeul din Timișoara și Kovats Ludovic de la Muzeul din Oradea, sprijiniți îndeaproape de cei doi preparatori din R.D.G., s-a desfășurat atît partea practică a cursului, cît și lucrările practice de control care s-au făcut la încheierea cursului, cu care ocazie s-au prezentat aprecieri critice, făcute de o comisie specială, asupra fiecărei piese naturalizate de către cei prezenți.

Este deosebit de îmbucurător faptul că s-a observat un progres evident în ultima parte a cursului, cînd fiecare a lucrat individual, după metodele demonstrate în prima perioadă, ultimele piese naturalizate fiind corect executate. S-a ajuns astfel la situația încît din cele 5—7 piese lucrate de fiecare preparator, cel puțin 1—3 piese au primit calificativul de bine sau foarte bine.

Participanții la acest curs, muzeografi și preparatori, au efectuat de asemenea unele studii și observații în teren, în Delta Dunării. Am dori să subliniem și cu această ocazie necesitatea organizării cu consecvență, în toate perioadele anului, la muzee, a unor asemenea deplasări de studii și observații în natură, atît de muzeografi cît și de taxidermiști. Observația în teren este o condiție „sine qua non" a muncii de științe naturale. Numai așa vom reuși să avem piese naturalizate corect, diorame cît mai veridice și cît mai corecte din punct de vedere științific, și în general, vom reuși să punem activitatea muzeelor noastre de științe naturale pe temeiuri realist-științifice, stabilind în permanență legătura cu natura, cu tot ce este viu și trebuie reprezentat în muzee. Specialiștii din muzeele noastre trebuie să-și axeze activitatea pe studiu, observație și cercetare de teren. Aceasta este una din concluziile desprinse de la acest curs.

Considerăm că acest curs a prilejuit nu numai un mijloc de informare și perfecționare a pregătirii specialiștilor din muzee, ci și un fructuos schimb de experiență, atît între lucrătorii din muzeele de științele naturii din țara noastră, cît și dintre aceștia și colegii germani. Ajutorul concret acordat îndeosebi de cei doi preparatori germani în organizarea părții practice a cursului nostru a fost de un real folos pentru tehnicienii din muzeele noastre, cunoscută fiind experiența valoroasă deținută în această direcție de specialiștii din R.D.G., a căror contribuție a sporit eficiența cursului nostru.

Apreciem că asemenea forme de perfecționare a cadrelor din muzee, în care accentul să cadă pe probleme practice și de muzeografie, sînt necesare și eficiența lor este de necontestat. Ele însă nu sînt totul și nici suficiente. Le socotim doar primul pas în această direcție și am dori să facem progrese în viitor pe această linie. Ne gîndim în primul rînd la mărirea duratei unor asemenea cursuri (3—6 luni), la îmbogățirea conținutului lor în măsura în care posibilitățile ne-o vor permite. Și pe această linie ne vom strădui, dacă nu ne va fi posibil în acest an, dar în 1969, să organizăm un asemenea curs de cel puțin 3 luni cu preparatorii taxidermiști, curs la care să invităm de asemenea specialiști străini pentru predarea unor lecții practice. Tematica unui asemenea curs va fi desigur mai largă și mai bogată. Experiența de pînă acum, și în special cea căpătată la cursul despre care am vorbit mai sus, ne-a făcut să tragem unele învățăminte pentru viitor, în scopul înlăturării unor lacune și greutăți apărute din cauze obiective la ultimul nostru curs (lipsa unui laborator bine

https://biblioteca-digitala.ro

utilat, perioada de organizare, durata cursului etc.).

Vom încerca în viitorul apropiat să organizăm şi alte forme de perfecţionare a specialiştilor din muzee şi de această dată mă refer la muzeografi, la buna îndrumare şi organizare, în special a activităţii lor de cercetare ştiinţifică. Pe măsura creşterii numărului de specialişti din muzee vom merge pe linia unei mai stricte specializări a acestora. Ne gîndim la o practică şi specializarea lor pe lîngă institutele de cercetare ale Academiei, pe lîngă marile muzee centrale, pe lîngă unele catedre universitare.

De asemenea, pe măsura lărgirii schimburilor culturale, vom continua şi în viitor să trimitem la specializare cadre merituoase din muzeele noastre.

Desigur că, atunci cînd condiţiile vor fi create, vom putea trece la calificarea, probabil, într-o şcoală sau institut de specialitate pentru pregătirea preparatorilor, a tuturor acestor cadre din muzee, creînd astfel un sistem propriu de specializare. Iar pentru muzeografi, răspunzînd unor doleanţe ale colegilor mei, voi aminti şi de această dată despre Institutul de muzeografie care este unul din vechile deziderate atît ale muzeografilor mai vîrstnici cît şi ale celor tineri, începători într-ale cercetării şi muzeografiei. Îmi exprim speranţa, pentru a le-o spori şi pe a lor, că este un vis care, mult aşteptat, îşi va găsi împlinirea nu peste prea multă vreme. El este acum desigur mai necesar ca oricînd, deoarece muzeografia românească îşi ocupă azi locul binemeritat în rîndul celorlalte ştiinţe, ea bucurîndu-se de frumoase aprecieri şi peste hotare.

Succesele înregistrate şi pe acest tărîm al ştiinţei şi culturii noastre, ca urmare a condiţiilor create de partidul şi statul nostru, ne obligă la mai mult şi în primul rînd la ridicarea pregătirii profesionale.

Avem toate motivele să credem că specialiştii din muzeele noastre nu numai că nu vor uita această îndatorire de seamă a lor — pregătirea profesională — care are la bază desigur în primul rînd studiul individual permanent şi sistematic, dar vor face tot ce va depinde de ei pe calea autoperfecţionării continue.

RESUMÉ

L'auteur passe en revue les cours de spécialisation réservés aux muséologues roumains, s'attardant à l'expérience acquise au travers des cours de taxidermie, dont le dernier a eu lieu en 1967. Il préconise des cours plus prolongés dans ce domaine (de 3 à 6 mois).

CALIFICAREA ÎN PROFESIUNEA DE PREPARATOR PENTRU ZOOLOGIE ÎN REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

Muzeele de ştiinţele naturii şi Institutele zoologice se pot bizui în Republica Democrată Germană pe o bună tradiţie în tehnica de preparare. Germania posedă vechi meşteri excepţionali ai tehnicii de preparare, mai ales pentru prepararea mamiferelor, şi pentru dermoplastică. Au activat astfel la Institutul zoologic al Universităţii din Leipzig, Hermann Meer (1871—1934), la Muzeul de zoologie din Dresda, Robert Reichert (1897—1959), la Muzeul de ştiinţele naturale din Berlin, Karl Kaestner, (născut la 1897), pentru a nu cita decît cîţiva dintre dermoplasticienii de frunte. Excelentele lor preparate determină şi astăzi, în expoziţiile prezentate în muzeele de ştiinţe naturale, criteriile muncii viitoare.

Pînă acum, în Germania era necesar să se posede o pregătire de bază de trei ani ca „Împăietor de animale şi preparator" pentru a fi numit într-un muzeu.

O dată cu saltul înregistrat în extinderea diverselor metode de preparare din ultimele decenii şi cu progresul general al tehnicilor de lucru, se cere pretutindeni în zilele noastre o pregătire de bază largă pentru tehnicianul muzeolog. Cea de-a VII-a Conferinţă generală a ICOM-ului de la New York s-a ocupat în mod deosebit de această problemă, şi a analizat în amănunt pregătirea tehnicianului de muzeu în fiecare stat în parte [1]. În acest material nu s-a menţionat nici învăţămîntul predat la Şcoala de specialitate pentru muzeologi din Leipzig [2], şi nici pregătirea de care beneficiază restauratorii şi preparatorii în R.D.G. De aceea ne vom permite să vă prezentăm o idee de ansamblu asupra căii de pregătire pe care o urmează în Republica Democrată Germană preparatorii pentru zoologie.

Ca în toate celelalte ţări, s-a adoptat în ultimii treizeci de ani şi în Germania calea de la taxidermie la dermoplastică [3]. Prin utilizarea unor noi substanţe sintetice ca PVC şi răşinile sintetice cît şi prin noi tehnici de lucru şi de conservare s-a făcut simţită nevoia unei dezvoltări continue a metodelor de Preparare.

Custodele Institutului zoologic şi al muzeului Universităţii Martin Luther din Halle/S., D-l Dr. Piechocki, a arătat în 1961 în excelenta sa lucrare de specialitate „Tehnici macroscopice de preparare" [4] noile metode de lucru în domeniul zoologiei şi al anatomiei. Acest amplu îndrumător al tehnicii preparării, cuprinzînd şi o bibliografie detaiată, reprezintă concomitent un compendiu şi un ghid pentru toţi preparatorii din domeniul zoologiei şi al anatomiei. Această lucrare standard este considerată ca un manual obligatoriu pentru întregul învăţămînt închinat preparării, în R.D.G.

Încă din 1957 există o reglementare corespunzătoare pentru pregătirea preparatorilor medicali specializaţi, care absolvă un stadiu de trei ani la şcoala de specialitate pentru preparatori medicali specializaţi, de pe lîngă Academia de medicină „Carl Gustav Carus" din Dresda.

S-a obţinut în ultimul an o îmbunătăţire calitativă fundamentală a învăţămîntului şi perfecţionării pentru preparatorii din domeniul zoologiei cît şi pentru ceilalţi tehnicieni muzeologi. La 1 septembrie 1965 au intrat în vigoare în Republica Democrată Germană noi profiluri profesionale pentru preparatorii din domeniul preistoriei şi istoriei vechi, pentru zoologie şi paleontologie cît şi pentru restauratorii de sculpturi şi picturi.

Prin această măsură străduinţele îndelungate ale restauratorilor şi preparatorilor, în vederea recunoaşterii învăţămîntului lor de specialitate de către serviciile de stat ale Republicii noastre, au găsit o confirmare. Ministerul Culturii cît şi reprezentantul Secretariatului de Stat pentru Învăţămîntul Superior şi Tehnic, au semnat noua reglementare a învăţămîntului pentru preparatorii din sectorul zoologiei, din muzeele de ştiinţele naturii şi institutele zoologice, după care, începînd din ianuarie 1966 noile directive de calificare devin obligatorii în R.D.G.

În Republica Federală a Germaniei există de asemenea de cîţiva ani planuri de îmbunătăţire a învăţămîntului destinat preparatorilor [5], care nu au fost încă traduse în fapt.

---

[1] „Seventh General Conference: Teaching of museology New York 1965," The Metropolitan Museum of Art, 65/CG 45, 25 pag.

[2] *Bessere Ausbildungsmethoden — aber keine Experimente — Ein Beitrag zur Frage der Museologenausbildung an der Fachschule.* In: Neue Museumskunde, 4 (1961), H. 4, pp. 306—309.

[3] ARNDT, W.: *Dermoplastik einst und jetzt.* In: Museumskunde N. F. 6 (1934), pp. 15—18.
TER MEER, H.: *Von der Taxiderme zur Dermoplastik.* In: Museumskunde N.F. 6 (1934), pp. 19—25.

[4] PIECHOCKI, R.: „Makroskopische Präparationstechnik — Leitfaden für das Sammeln, Präparieren und Konservieren".
Teil I „Wirbeltiere", Leipzig 1961, 438 pag. 139 fig.
Teil II „Wirbellose", Leipzig 1966, 339 pag. 155 fig.

[5] WEIDNER, H.: *Das Berufsbild des entomologischen Präparators.* In: Der Präparator — Zeitschrift für Museumstechnik, Bonn, 8 (1962), pp. 160—166.

https://biblioteca-digitala.ro

În R.D.G. s-a stabilit următoarea cale de pregătire pentru preparatorii în zoologie:

1. Învățămînt de bază de doi ani cu absolvire în calitate de „Muncitor specializat pentru prepararea zoologică", pregătire efectuată în muzeele desemnate special în acest scop.

2. După o practică corespunzătoare, o pregătire de specialitate de doi ani (calificare) în anumite ateliere de pe lîngă Institute, cît și la „Școala pentru preparatori specializați în domeniul medicinei" din Dresda, cu examenul de absolvire recunoscut de stat ca „preparator pentru zoologie".

3. Atestare de stat pentru „Preparator-șef".

Pentru a apăra interesele preparatorilor pentru zoologie în Consiliul muzeelor din Ministerul Culturii, s-a creat la 8 sept. 1965, o subsecție „Preparatori zoologi" care a fost afiliată secțiunii de specialitate „Biologie". Mai există în Consiliul muzeelor și o „Secțiune de specialitate a restauratorilor".

Subsecția preparatorilor pentru zoologie, de sub conducerea D-lui Dr. Piechocki, Halle, coordonează toate problemele de învățămînt și calificare a preparatorilor, supunînd serviciilor de stat de resort propuneri corespunzătoare. Astfel, noul profil profesional pentru pregătirea de specialitate a muncitorilor preparatori, a putut fi elaborat de o grupă de lucru a subsecției, ca și atestările pentru numirea de preparator-șef [6].

Subsecția a organizat de la 4 la 6 iulie 1966 o sesiune centrală a preparatorilor [7] la Berlin, organizînd prima expoziție cu realizările preparatorilor pentru zoologie, din R.D.G. Au participat la această expoziție aproape toți preparatorii din țară. Din cele peste 210 lucrări trimise, 28 exponate au putut fi distinse cu o „mențiune" a Secției de specialitate „Biologie" din Consiliul muzeelor. Pentru 1968 s-a prevăzut o expoziție obligatorie a realizărilor preparatorilor din tînăra generație, iar pentru 1969 cea de-a 2-a expoziție de realizări a tuturor preparatorilor din R.D.G. cu participare internațională [8].

Activitatea practică a subsecției „preparatori zoologi" din cadrul Secțiunii de specialitate „Biologie" s-a dovedit pînă în prezent eficientă, îmbunătățind în mod esențial munca tuturor preparatorilor.

Învățămîntul de specialitate al preparatorilor-zoologi.

Pregătirea ucenicilor pentru calificarea de preparatori în domeniul zoologiei prevede în R.D.G. o durată de învățămînt de numai doi ani, deoarece candidații posedă absolvența a 10 clase de școală medie politehnică și deci examenul de maturitate.

Învățămîntul cuprinde o pregătire de bază largă, efectuată în cadrul unor anumite muzee de științele naturii, pregătire care se face pe baza unui plan unic de învățămînt. În acest sens trebuie să-și însușească noțiunile fundamentale ale preparării, conservării, tehnica colecționării cît și metodele de colecționare, pentru a putea menține colecțiile din muzee și institute, și pentru a le putea extinde într-o oarecare măsură. În plus ucenicul trebuie să cunoască muncile specifice muzeale din muzeele de științele naturii și să confecționeze materiale didactice biologice.

Pregătirea de specialitate practică este condusă de preparatori-șefi cu experiență, iar învățămîntul teoretic de specialitate se face într-o clasă centrală a unei școli profesionale împreună cu zootehnicienii.

S-a prevăzut următorul program orar pentru învățămîntul teoretic de doi ani *.

La examenul de absolvire al acestei pregătiri de muncitor specializat participă un reprezentant al Comisiei centrale de examinare. Muncitorii specializați pentru prepararea zoologică nu pot totuși să fie încadrați pe posturile principale de preparatori prevăzute în schemele de stat pentru muzee și institute științifice, ci trebuie mai întîi să absolve cursurile de calificare care urmează învățămîntului

Grupele de discipline	Obiectul predat	1-ul an școlar Număr de ore pe an	al 2-lea an școlar	Total ore
Învățămînt teoretic profesional la o școală centrală profesională	Zoologia mamiferelor	54	54	108
	Ornitologie	24	24	48
	Piscicultură	16	—	16
	Știința terariilor	12	—	12
	Exerciții de determinare și introducere în botanica legată de profesiune (grupe de plante)	—	24	24
	Tehnica muzeală	36	42	78
	Sistematica zoologiei	12	—	12
	Bazele anatomiei comparate	16	12	28
	Desen tehnic	—	24	24
	Zoogeografia	—	24	24
	Protecția naturii	10	—	10
	Biologie	18	—	18
	Economie organizatorică	12	12	24
Învățămînt de cultură generală la școala profesională din localitatea de domiciliu	Sport	12	12	24
Predarea matematicilor și științelor naturii	Matematici	36	36	72
	Fizică	36	36	72
	Chimie	36	36	72
Învățămînt general	Educație socială	36	36	72
	Germană — Literatură	36	36	72
	Rusă	36	36	72
	Sport	72	72	144
				1.026

BREINER, E.: *Über die zukünftige Gestaltung der Ausbildung und Laufbahn des Präparators im öffentlichen Dienst.* In: Der Präparator a.a.O. 11 (1965), H. 4, pp. 255–261 și 12 (1966), H. 2, pp. 57–60.

[6] HOBUSCH, E. *Bestätigung zum Oberpräparator.* In: Neue Museumskunde, 9 (1966), H. 3, Beilage, p. 1.

[7] GEBHART, M. *Bericht über die zentrale Präparatorentagung.* In: Neue Museumskunde, 9 (1966), H. 4, Beilage, p. 3.

[8] Communiqué au IX-ième colloque des musées de la R.D.A. Müritzhof, 9.10.1966.

https://biblioteca-digitala.ro

propriu-zis. În noul tarif de salarizare pentru preparatori s-a ținut seama de gradul de calificare, astfel că „muncitorii specializați pentru prepararea zoologică" primesc numai tariful pentru muncitor specializat și pot fi încadrați pentru îngrijirea colecțiilor muzeale.

Cei ce doresc să se califice mai departe pentru profesiunea de preparator recunoscut de stat pot candida pentru o pregătire de specialitate combinată de doi ani.

Muncitorii specializați pentru prepararea zoologică pot frecventa după încheierea cu succes a învățământului lor „Școala de specialitate pentru muzeologi" din Leipzig, pentru a funcționa după un învățământ de trei ani, ca muzeologi cu examen de stat, la unul din muzeele de științele naturii.

Absolvirea pregătirii ca muncitor specializat este deci hotărîtoare pentru tînăr, dacă va merge mai departe pe drumul carierei de preparator sau va păși pe calea pregătirii științifice de cadru mediu, sau dacă va fi încadrat într-un muzeu sau institut de științele naturii ca muncitor calificat pentru colecții.

Calificarea de preparator pentru zoologie cu examen recunoscut de stat.

Deoarece se poate începe cu o pregătire de bază largă și experiență practică, această calificare se va întemeia pe o adîncire a unor cunoștințe și capacități precise. La această pregătire de specialitate [9] este vorba înainte de toate de aplicarea procedeelor moderne în cele mai importante domenii ale tehnicii de preparare și conservare, fără să se desfășoare totuși un învățământ direct de specialitate.

Obiectul învățămîntului constă în a face ca preparatorul pentru zoologie să fie în stare „să colecționeze, să determine materialul biologic, să recunoască valoarea lui științifică și să fie capabil să prepare și să conserve acest material, într-un fel adecvat pentru prelucrarea științifică și pentru expunerea muzeală, ceea ce necesită și luarea în considerare a problemelor estetice".

Pentru a se atinge acest obiectiv didactic, s-a stabilit că trebuie să se absolve un an de învățămînt profesional de specialitate practic și un an de învățămînt profesional teoretic.

Învățămîntul profesional de specialitate se va efectua în 3 cursuri de cîte patru luni, care vor avea loc la următoarele instituții de învățămînt:

a) La Institutul pentru Zoologia specială de la Universitatea Humboldt din Berlin — Muzeul de științele naturii cu obiectivul: Bazele tehnicii de preparare a vertebratelor cît și tehnica de expunere.

b) La Institutul zoologic al Universității Martin Luther din Halle Salle, cu obiectivul: Bazele tehnicii generale de preparare; Tehnica scheletizării; Principiile fundamentale ale inventarierii științifice și păstrării materialului.

c) La Institutul zoologic al Universității tehnice din Dresda, cu obiectivul: Efectuarea unei practici de teren zoologice; a unei practici de biologie marină, respectiv a unei practici de anatomie cît și introducerea în tehnica de preparare entomologică la Muzeul de stat pentru zoologie din Dresda.

Învățămîntul profesional teoretic se desfășoară la Școala specială pentru preparatorii specializați pentru medicină din R.D.G.

Programul prevede în momentul de față următoarele cursuri: *

Va părea ciudat la prima vedere că s-a prevăzut un număr relativ mare de ore pentru teoria și practica muncii muzeale. Sîntem de părere că preparatorii trebuie să posede cunoștințe exacte asupra activității de colecționare și asupra prelucrării științifice cît și asupra păstrării și îngrijirii colecțiilor.

Preparatorul are o mare răspundere în păstrarea pieselor din colecții și expoziții, care posedă o mare însemnătate atît pentru știință cît și pentru munca de instruire a populației prin muzee și institute. În același timp, aceste colecții reprezintă valori ale avuției naționale, care se numără printre comorile culturale de importanță națională și internațională. De aceea, s-au luat în considerare în cadrul acestei pregătiri profesionale teoretice, de pildă, și problemele de inventariere și catalogare, de drept muzeal cît și acelea ale tehnicii moderne de expunere și de aranjare a colecțiilor de muzee.

Această tematică a fost pînă în prezent după părerea noastră, subapreciată în pregătirea preparatorilor. De aceea vom desfășura aceste prelegeri în legătură cu Școala specială de muzeologi de pe lîngă Ministerul Culturii.

Măsurile descrise aci, de calificare a preparatorilor pentru zoologie, reprezintă contribuția Republicii Democrate Germane la cererea Consiliului Internațional al Muzeelor, pe plan național, în vederea îmbunătățirii pregătirii personalului tehnic în muzeele de științele naturii [10].

În fiecare an un număr de preparatori străini vizitează atelierele muzeelor din R.D.G., astfel că prin acest schimb internațional de experiență și lucrările practice ale preparatorilor pot fi ameliorate în mod substanțial. Această colaborare internațională ar trebui întărită pe viitor.

Invităm de pe acum cu multă cordialitate pe colegii români de specialitate să participe la expoziția realizărilor preparatorilor din R.D.G., care va avea loc în 1969.

ERICH HOBUSCH (R.D.G.)

[9] HOBUSCH, E. *Neues Berufsbild für den Präparator für Zoologie.* In: Neue Museumskunde, 9 (1966), H. 1, Beilage, p. 1

[10] Beschluß 7.2. Absch. c des Internationalen Komitees für naturhistorische Museen auf der 7. Generalkonferenz der ICOM in New York. In: „Nouvelles de L'ICOM", Vol. 18 n 5—6, Paris (1965)

RESUMÉ

L'auteur, spécialiste en muséologie de la Républiques Démocratique Allemande, donne un aperçu sur les méthodes de perfectionnement des préparateurs — taxidermistes, par des cours organisés, dans son pays.

*

Obiectele predate	Număr de ore pe săptămînă**
Anatomie comparată	4
Teoria tehnicii microscopice de preparare	5
Desen științific și Modelare	4
Fotografie științifică	2
Teoria și practica muncii muzeale	8
Protecția muncii și drept	2
Latina — Terminologia de specialitate	1
Chimie inclusiv toxicologie	4
Botanică legată de specialitate	2
Zoologie legată de specialitate	5
Științe sociale	4
Engleza	2
Sport	2
Total:	**45 ore pe săpt.**

** inclusiv seminarele, exercițiile și lucrările practice.

https://biblioteca-digitala.ro

FIŞIER BIBLIOGRAFIC

STUDIES IN CONSERVATION
VOL. 12, nr. 1, 1967

UN DETECTOR SIMPLU DE RADIAŢII ULTRAVIOLETE PENTRU UZUL MUZEELOR (Tim Padfield)

Deteriorarea fotochimică determină marile muzee să apere obiectele de radiaţiile ultraviolete deosebit de nocive pentru materialele de natură organică.

Autorul descrie un aparat foarte util cu ajutorul căruia se pot detecta, în cursul controalelor zilnice, radiaţiile ultraviolete care ar pătrunde în săli.

Aparatul, foarte simplu, nu permite măsurarea radiaţiilor U.V. pe care le primesc obiectele de muzeu ci numai simpla lor detectare, ceea ce înlesneşte înlăturarea operativă a sursei care le generează.

(În limba engleză cu rezumate în franceză, italiană şi germană. Diagrame).

PAGUBE ŞI DETERIORAREA OPERELOR DE ARTĂ PE HÎRTIE DATORITE IGNORANŢEI ŞI FOLOSIRII MATERIALELOR NECORESPUNZĂTOARE (Marilyn Kemp Weidner)

Autorul atrage atenţia, pe baza unui material ilustrativ abundent, asupra unuia din factorii care contribuie la deteriorarea operelor de artă pe hîrtie (desene, gravuri, acuarele etc.); folosirea unor materiale necorespunzătoare, fie de către artişti fie de către cei care le încadrează şi le restaurează, minuirea şi încadrarea lor incorectă. Prin materiale folosite se înţeleg atît cele care servesc drept suport cît şi materialul de încadrare, acoperire, care se montează la spate etc. Necunoaşterea duce la folosirea unor materiale care au un mare procent de impurităţi şi aciditate, adezivi şi benzi necorespunzătoare.

Pentru remediere, autorul preconizează conjugarea unor factori cum sînt cunoaşterea calităţii materialelor folosite, ceea ce necesită crearea unui laborator care să facă recomandările de rigoare pe baze strict ştiinţifice, precum şi educarea în acest sens a posesorilor de opere de artă care ar impune celor care încadrează, restaurează etc. numai utilizarea unor materiale de cea mai bună calitate.

(În limba engleză cu rezumate în franceză, italiană şi germană, Il,, bibl.).

EXPUNEREA ANUALĂ LA LUMINĂ ÎN MUZEE (Garry Thomson)

Studiu privitor la măsurarea duratei de expunere la lumină a obiectelor dintr-un muzeu în condiţii diferite. După cum se ştie, durata de expunere se numără, alături de calitatea spectrală a radiaţiilor şi intensitatea luminii, printre factorii care determină degradarea fotochimică. Calculele făcute la condiţiile Galeriei naţionale din Londra au arătat că exponatele acestei galerii primesc în medie aproape un milion şi jumătate lucşi-oră anual (lumină naturală şi artificială).

Pentru galeriile cu iluminat controlat automat şi care menţine permanent nivelul de 150 de lucşi în timpul orelor de vizitare şi de 25 de lucşi în rest, ar rezulta aproape jumătate de milion lucşi-oră anual. Pentru materialele foarte sensibile la deteriorarea fotochimică cifra totală însă poate fi coborîtă sub 5 000 lucşi anual (evident considerat ca satisfăcător), iar obiectele se acoperă în afara timpului vizionării lor.

(În limba engleză cu rezumate în limbile franceză, italiană şi germană. Diagr., bibl.)

Vol. 12. nr. 2 1967.

STUDIU ŞI IDENTIFICAREA PIGMENTULUI «ALBASTRU MAYA» (R. Kleber, L. Masschelein-Kleiner et J. Thissen)

Rezultatele unor complexe analize fizico-chimice (microscopie, optică, reflexie spectrofotometrică, raze X şi difracţie electronică, microscopie electronică, stabilitate chimică, mobilitate electroforetică etc.) făcute pigmentului albastru de Maya prezent în picturile murale din Yucatan. Rezultatul identificării şi stabilirii exacte a compoziţiei chimice a acestui pigment prezintă o importanţă deosebită pentru fabricarea de pigmenţi stabili, ţinînd seama de faptul că, albastrul Maya a demonstrat rezistenţă extraordinară la solvenţi şi agenţi chimici (Acizi-clorhidric, azotic şi acetic, amoniacul chiar, concentraţi şi în fierbere, nu-l atacă. Rezistă de asemenea la temperaturi care merg pînă la 250—300°C).

(În franceză cu rezumate în engleză, italiană şi germană. Il., diagr., bibl.)

ÎMPACHETAREA OPEREI **PIETA** DE MICHELANGELO (James B. Gordon)

Descrierea soluţiilor adoptate pentru ambalarea şi transportarea celebrei capodopere de la Vatican la Expoziţia universală de la New York (1964—1965). Înainte de împachetare statuia a fost fotografiată cu ajutorul razelor X pentru a se detecta eventualele fisuri din structura internă a marmurei. Materialele folosite au fost încercate în prealabil în cadrul unor probe foarte severe.

Statuia a fost introdusă mai întîi într-o cutie de lemn, căptuşită cu plăci de polistiren expandat. Pentru umplerea spaţiului din interior şi realizarea imobilităţii s-au folosit granule de polistiren sub presiune. Cutia de lemn a fost introdusă la rîndul ei într-o cutie de oţel iar spaţiul dintre ele a fost căptuşit cu plăci groase de polistiren expandat.

Containerul a fost prevăzut cu întrerupătoare hidrostatice care l-ar fi „dezlegat" în cazul scufundării vasului încît acesta ar fi putut reveni la suprafaţa apei. Localizarea, într-o astfel de situaţie, s-ar fi făcut apoi prin emiterea de semnale radio şi luminoase.

(În engleză cu rezumate în franceză, italiană, germană, Il., diagr., bibl.)

CONSERVAREA LEMNULUI ÎMBIBAT CU APĂ FOLOSIND POLIMERIZAREA PRIN RADIAŢII (R. A. Munnikendam)

Conservarea lemnului îmbibat cu apă prin impregnarea cu diferite soluţii, cea mai folosită fiind polietilen glicolul, prezintă inconveniente. Căutînd o soluţie satisfăcătoare, autorul arată rezultatele obţinute printr-un nou procedeu care constă în polimerizarea metacrilatului de metil şi a metacrilatului 2-hydroxietil prin iradiere cu raze game furnizate de o sursă de cobalt 60.

Cele mai bune rezultate au fost obţinute prin impregnarea cu metacrilat de metil într-un proces în care apa a fost scoasă mai întîi cu ajutorul metanolului. Folosirea metacrilatului 2-hydroxietil nu a dat satisfacţie cu toate că fiind miscibil cu apa, prezenta avantajul că ar fi înlocuit-o direct.

(În engleză cu rezumate în franceză, italiană şi germană. Diagr., bibl.)

https://biblioteca-digitala.ro

MIȘCĂRI ÎN LEMNUL ȘI PÎNZA PICTURILOR CA URMARE A ALTERNĂRII UNOR CICLURI DE JOASĂ ȘI ÎNALTĂ UMIDITATE (F. du Pont Cornelius)

Rezultatele încercărilor de laborator privind deformarea suferită de suportul picturilor — lemn și pînză — în condițiile alternării ciclurilor umede și seci (90% și 20% U.R.).

(În engleză cu rezumate în franceză, italiană și germană. Diagr., bibl.)

MUSEUM vol. XX, nr. 2/1967

UN MUZEU GAUGUIN ÎN TAHITI (Reverend Père O'Reilly)

Un muzeu consacrat vieții și operei pictorului francez Paul Gauguin s-a deschis în 1965 într-o clădire modernă situată la 50 km de Papeete în Polinesia într-un decor luxuriant.

În lipsa lucrărilor pictorului, muzeul expune numeroase materiale legate de activitatea lui: autografe, volume puțin cunoscute, ziare, fotografii inedite, obiecte de uz curent, documente de primă mînă și de mare valoare documentară.

(În franceză și engleză, cu rezumate, în spaniolă și rusă. Il.)

MUZEUL ARTELOR DECORATIVE DIN HAVANA (Angel B. Marti D'Pena)

Muzeul, deschis acum cîțiva ani, oferă o viziune cuprinzătoare asupra celor mai remarcabile produse ale artelor decorative din lume: mobilier cubanez, european și oriental din secolele XVII—XIX, ceramică și porțelanuri chinezești. Porțelanuri franceze, germane, engleze ilustrează evoluția ceramicei europene în secolele XVIII—XIX.

Tapițerii europene și orientale din secolele XVI—XIX ocupă de asemenea un loc important în colecții, alături de cristale, piese de argintărie, gravuri etc.

Muzeul desfășoară o susținută activitate educativă în cadrul căreia se deschid expoziții, se țin conferințe și cursuri, ilustrate prin diapozitive și planșe, pentru elevi, studenți și publicul larg. Cu concursul artiștilor se organizează concerte în aer liber.

(În franceză și engleză cu rezumate în spaniolă și rusă. Il.)

MUZEUL DIN WILANOW (Wojciech Fijalkowski)

Muzeul castelului de la Wilanow de lîngă Varșovia este unul din cele mai vechi centre muzeistice din Polonia.

Restaurat și reamenajat, atît ca reședință pentru oaspeți cît și ca muzeu, castelul adăpostește în prezent opere de artă de mare valoare. În cadrul acestuia s-a deschis o mare galerie de portrete din secolele XVI—XIX, unică în Polonia, s-au amenajat interioare istorice din secolele XVIII—XIX, expoziții permanente de portrete și obiecte de artă din extremul orient.

Cu ocazia restaurării s-a modernizat și echipamentul, introducîndu-se o instalație de climatizare a aerului, electricitate, instalație pentru cinema, televiziune, alarmare automată etc. Muzeul posedă ateliere de conservare amenajate și echipate după cele mai noi exigențe, depozite moderne.

(În franceză și engleză cu rezumate în spaniolă și rusă. Il.).

«ARTA LA PAVIA, SALVARE ȘI RESTAURARE» O EXPOZIȚIE LA CASTELUL VISCONTI (Adriano Peroni)

Expoziție originală, una din puținele de acest gen, prezintă operele de artă restaurate la Pavia (fresce, picturi etc).

Partea cea mai originală a expoziției a constituit-o secția în care se prezentau lucrările de restaurare a fațadei unuia din cele mai importante monumente de artă romană: biserica San Michele Maggiore din Pavia (lucrarea se desfășoară sub conducerea profesorului Piero Sanpaolesi de la Universitatea din Florența. Pentru întărirea gresiei fațadei, acesta aplică un tratament prin injecții cu fluosilicați). Fotografii, schițe, fragmente din fațadă, reconstituiri, prezentate aici crează o imagine aproape completă asupra amploarei și importanței acestei lucrări. După închidere, expoziția a fost încadrată în circuitul de vizitare al Muzeului sculpturii romane de la castelul Visconti.

(În franceză și engleză cu rezumate în spaniolă și rusă. Il.).

RESTAURAREA OPERELOR DE ARTĂ ÎN U.R.S.S. (Ivan Gorin)

Pentru restaurarea operelor de artă s-au constituit laboratoare și ateliere de restaurare. Laboratorul științific central din Moscova care are structura unui centru de cercetări, și atelierul central Grabar din Moscova, profilat pentru executarea de lucrări, sînt printre cele mai importante. În afara acestora există ateliere de restaurare autonome la Kiev, Vilnius, precum și secții pe lîngă muzee, cum este cel de la Ermitaj.

Preocupările acestor instituții sînt îndreptate spre perfecționarea metodelor de studiere a operelor de artă, metodelor biologice de protecție a colecțiilor, ameliorarea procedeelor de restaurare și conservare, determinarea cauzelor îmbătrînirii și degradării premature, probleme pentru rezolvarea cărora se încearcă adaptarea celor mai noi realizări ale științei.

(În franceză și engleză cu rezumate în spaniolă și rusă. Il)

MUZEUL DE ANTROPOLOGIE ȘI ETNOGRAFIE PETRU CEL MARE DIN LENINGRAD (Ivan Pavlovici Trufanov)

Muzeul de antropologie și etnografie din Leningrad este cel mai vechi muzeu din Uniunea Sovietică.

Prin intermediul obiectelor originale expuse (costume, arme, unelte, mobilier etc.) muzeul dă informații științifice asupra istoriei, economiei, arhitecturii, meșteșugurilor, artelor, modului de viață și culturii popoarelor din Africa, India, Indonezia, Extremul Orient, asupra populațiilor din Australia, America de Nord și de Sud.

Alături de ansambluri etnografice, muzeul expune de asemenea și colecții de antropologie și arheologie legate de originea omului și dezvoltarea lui în Comuna primitivă.

(În franceză și engleză cu rezumate în spaniolă și rusă. Il).

CURSURILE DE SPECIALIZARE PENTRU CONSERVAREA ȘI RESTAURAREA MONUMENTELOR ISTORICE LA ROMA

Răspunzînd unei acute necesități, Școala de perfecționare pentru studiul monumentelor, de la Facultatea de arhitectură a Universității din Roma și Centrul Internațional de studii pentru conservarea și restaurarea bunurilor culturale au organizat un curs pentru pregătirea specialiștilor în această ramură. La cursul din anul 1965—1966 au participat 30 studenți din întreaga lume. Cursul a constat atît din lecții teoretice (cca 200 ore) cît și în activități practice, vizite ghidate la monumentele și lucrările de restaurare, stagii pe șantiere de săpături și restaurare sub îndrumarea profesorilor de arhitectură și a altor specialiști italieni și străini.

La terminarea cursurilor, studenților în istorie și arhcologie li s-au dat certificate. Arhitecții au trecut un examen spre a obține diploma Universității din Roma după ce au prezentat un proiect de restaurare a unui monument sau loc istoric.

(În franceză și engleză cu rezumate în spaniolă și rusă. Il.).

AUREL MOLDOVEANU

https://biblioteca-digitala.ro

Dan BERINDEI — Anul 1848 în documente artistice (197) • Ileana PETRESCU — Cîteva consideraţiuni privind urmările imediate ale revoluţiei din 1848, în Oltenia (202) • M. DAVIDESCU — 580 de ani de la fundarea Mănăstirii Cozia (206) • Nicolae CIACHIR — 150 de ani de învăţămînt românesc (Şcoala de la Sf. Sava) (210) • Tereza MOZES — Din experienţa Muzeului judeţean Oradea. Sistemul de evidenţă ştiinţifică a secţiei de etnografie (213) G. SARAFOLEAN • Karl Marx în traduceri şi prezentări expoziţionale româneşti (217) • Victor RAŢĂ — Trei sferturi de veac de la crearea P.S.D.M.R. Vestigii muzeistice din mişcarea muncitorească la sfîrşitul secolului al XIX-lea (221) • Alexandru ZUB — Expoziţie „Vasile Pârvan", la Bacău (224) • Victor CRĂCIUN — Evocarea personalităţii lui George Coşbuc în muzee şi expoziţii (226) • Balcica MĂCIUCĂ — Triumful autenticităţii: retrospectiva Lucian Grigorescu (228) • Mircea POPESCU — Creşterea colecţiilor la secţia de ştiinţele naturii a Muzeului din Craiova (235) • Tancred BĂNĂŢEANU — Muzeul etnografic din Neuchâtel la a 175-a aniversare (236) • Alfred KOLEHMAINEN — Cîteva date privind muzeul în aer liber Saurasaari şi alte gospodării — muzeu din Finlanda (245) • Georgeta STOICA — Muzeul etnografic în aer liber de la Bokrijk (Belgia) (250) • Viorica DENE — Galeria de artă pe roţi (254) • Ion DRAGOMIR — Tezaurul feudal de obiecte de podoabă de la Şendreni (255) • Cristian M. VLĂDESCU — Contribuţii la cunoaşterea armamentului folosit de oştile române în a doua jumătate a veacului al XIV-lea (258) • A. PĂNOIU şi C. BĂLAN — Un interesant monument de artă: biserica de lemn din Păroşi-Leleasca (264) • Georgeta PELEANU — Secretele compoziţiei „Chefui" de Ştefan Luchian (266) • Florica POSTOLACHE — Din activitatea lui N. N. Tonitza la Constanţa (272) • Marcela FOCŞA — Motive antropomorfe pe scoarţele populare româneşti (275) • R. O. MAIER — Gropile de păstrat bucate (cereale) în Dobrogea (280) • Cronică, recenzii, informaţii • Fişierul muzeelor (282).

Дан БЕРИНДЕЙ — 1848 год в художественных документах (187) • Иляна ПЕТРЕСКУ — Относительно последствий революции 1848 года в Олтении (202) • М. ДАВИДЕСКУ — 580 лет с основания монастыря Козия (206) • Николае ЧАКИР — 150 лет румынской школе (Школа св. Сава) (210) • Тереза МОЗЕС — Из практики краеведческого музея города Орадя. Система научного учёта секции этнографии (213) • Г. САРАФОЛЯН — Карл Маркс в румынских переводах и выставках (217) • Виктор РАЦЭ — Три четверти века со дня создания РСДРП. Музейные экспонаты относящиеся к рабочему движению в конце XIX в. (221) • Александру ЗУБ — Выставка «Василе Пырван» в Бакэу (224) • Виктор КРЭЧУН — Джордже Кошбук в музеях и на выставках (226) • Балчика МЭЧУКЭ — Триумф подлинности: выставка Лучиана Григореску (228) • Мирча ПОПЕСКУ — Рост числа коллекций в отделе естествознания в музее Крайовы (235) • Танкред БЭНЭЦЯНУ — 175-летие этнографического музея в Нешателе (236) • Алфред КОЛЕХМАЙНЕН — Некоторые данные относительно музея под открытым небом в Сеурасаари и другие хозяйства — музей в Финляндии (245) • Джорджета СТОЙКА — Этнографический музей под открытым небом в Бокрике (Бельгия) (250) • Виорика ДЕНЕ — Художественная галлерея на колёсах (254) • Ион ДРАГОМИР — Украшения из феодального клада в Шендрень (255) • Кристиан ВЛЭДЕСКУ — Относительно оружия румынского войска во второй половине XIV века (258) — А. ПЭНОЮ и К. БЭЛАН — Интересный художественный памятник — деревянная церковь в Пэрошь-Леляска (264) — Джорджета ПЕЛЯНУ — Секреты композиции картины Штефана Лукиана — «Пирушка» (266) • Флорика ПОСТОЛАКЕ — Деятельность Н. Н. Тоницы в Констанце (272) • Марчела ФОКША — Антропоморфические мотивы на румынских народных ковриках (275) • Р. О. МАИЕР — Ямы для хранения зерна в Добрудже (280) • Хроника, рецензии, информации. Каталог музеев (282).

https://biblioteca-digitala.ro

Dan BERINDEI — L'anée 1818 dans les documents artistiques (197) • Ileana PETRESCO — Quelques considérations sur les conséquences immédiates de la révolution de 1848 en Olténie (212) • M. DAVIDESCO — 580 ans depuis la fondation du Monastère de Cozia (206) • Nicolae CIACHIR — 150 ans d'enseignement roumain (École de Sfîntul Sava) (210) • Tereza MOZES — Expérience du Musée départemental d'Oradea, le système de tenir à jour scientifique de la Section d'Ethnographie (213) • G. SARAFOLEAN — Karl Marx — traductions et expositions roumaines (217) • Victor RAŢA — Troix quarts de siècle depuis la fondation du Parti Social-Démocrate des Ouvriers de Roumanie (PSDMR) — Vestiges du mouvement ouvrier à la fin du XIX-e siècle conservé dans les musées (221) • Alexandru ZUB — L'exposition „Vasile Pârvan" de Bacău (224) • Victor CRĂCIUN — L'évocation de la personnalité de George Coşbuc dans les musées et les expositions (226) • Balcica MĂCIUCĂ — Le triomphe de l'authenticité: la rétrospective Lucian Grigorescu (228) • Mircea POPESCO — L'accroissement des collections de la Section des sciences naturelles du Musée de Craiova (235) • Tancred BĂNĂŢEANU — Le Musée ethnographique de Neuchâtel à son 175-ème anniversaire (236) • Alfred KOLEHMAINEN — Quelques données sur le Musée en plein air de Seurasaari et sur d'autres Fermes-musées de Finlanda (245) • Georgeta STOICA — Le Musée ethnographique en plein air de Bokrijk (Belgique) (250) • Viorica DENE — La galerie d'Art à roues (254) • Ion DRAGOMIR — Le trésor féodal d'objets de parure de Sendreni (255) • Cristian M. VLADESCO — Contributions à la connaissance de l'armement utilisé par les armées roumaines dans le deuxième moitié du XIV-ème siècle (258) • A. PĂNOIU et C. BĂLAN — Un intéressant monument d'art: l'église en bois de Paroşi-Leleasca (264) • Georgeta PELEANU — Les secréts de composition de la toile intitulée „Le banquet" de Ştefan Luchian (266) • Florica POSTOLACHE — L'activité de N. N. Tonitza à Constantza (272) • Marcela FOCŞA — Motifs anthropomorphes des tapis populaires roumains (275) • R. O. MAIER — Les fosses à garder les céréales de la Dobroudja (280) • Chronique, comptes-rendus, informations. Fichier des musées (282)

Dan BERINDEI — The year 1848 as reflected by art documents (197) • Ileana PETRESCU — Some considerations on the immediate results of the 1848 Revolution in Oltenia (202) • M. DAVIDESCU — The Cozia Monastery — 580 years since its founding (206) • Nicolae CIACHIR — 150 years of Romanian schooling (The St Sava School) (210) • Tereza MOZES — From the experience of the Oradea country Museum. The system of scientific recording in the department of Ethnography (213) • G. SARAFOLEAN — Karl Marx translated into Romanian and presented in Romanian exhibitions (207) • Victor RAŢĂ — Three quarters of a century from the founding of the Social-Democratic Party of the Workers of Romania (P.S.D.M.R.) Museographic vestige from the working movement at the end of the 19th century (221) • Alexandru ZUB — The „Vasile Pîrvan" exhibition at Bacău (224) • Victor CRĂCIUN — George Coşbuc and his personality as evoked by museal and exhibitional display (226) • Balcica MĂCIUCĂ — The triumph of authenticity — Lucian Grigorescu' retrospective exhibition (228) • Mircea POPESCU — Increasing collections at the Natural Sciences department of the Craiova Museum (235) • Tancred BĂNĂŢEANU — The 15th anniversary of the Neuchâtel Museum of Ethnography (236) • Alfred KALEHMAINEN — Some data on the Open air Museum at Seurasaari and other Farm museums in Finland (245) • Georgeta STOICA — The Open air Ethnographic Museum at Bokrijk (Belgium) (250) • Victoria DENE — Art gallery on wheels (254) • Ion DRAGOMIR — The feudal treasury of jewelry objects from Şendreni (255) • Cristian M. VLĂDESCU — Contributions to the knowledge of the weapon used by the Romanian armies in the second half of the XIVth century (258) • A. PĂNOIU and C. BĂLAN — An interesting art monument: the wood church at Păroşi-Leleasca (264) • Georgeta PELEANU — The secret of the composition of the painting by Ştefan Luchian „The banquet" (266) • Florica POSTOLACHE — From N. N. Tonitza's activities at Constantza (272) • Marcela FOCŞA — Anthropomorphic motives on Romanian folk carpets (275) • R. O. MAIER — The holes for cereal storing in Dobrogea (280) • Chronicle, reviews, news. Museum index (282)

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

43.474

Lei 7

https://biblioteca-digitala.ro